

# Rekruttering til ulike kunstutdanninger

*En kvantitativ analyse av betydningen av  
sosial bakgrunn*

Stian Andreassen



Masteroppgave i sosiologi

Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

UNIVERSITETET I OSLO

16. november 2009



# Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært preget av både oppturer og nedturer, glede og frustrasjon. Det er mange som fortjener en takk for at jeg endelig sitter her med et ferdig produkt foran meg. Den største takken går til hovedveileder Marianne Nordli Hansen som har gjort denne oppgaven mulig med tilgang til og tilrettelegging av datamaterialet, samt for kyndig og tålmodig veiledning. Ikke minst for å ha hjulpet meg inn på rett vei de gangene jeg har rotet meg ut på villspor i skogen av analyser og regresjoner. Stor takk til biveileder Arvid Fennefoss for konstruktive og nyttige tilbakemeldinger i innspurten.

En stor takk skal også medstudent Michael Lindholm ha. De mange nyttige og unyttige diskusjonene vi har hatt under utallige kaffepauser, og over lunkne middager på Frederikke, har gjort tilværelsen som sosiologistudent til noe mer enn bare tilegnelse av kulturell kapital. Takk til familie og venner som indirekte har hjulpet meg gjennom skriveprosessen. Takk til mamma og pappa for moralsk og økonomisk støtte under hele min karriere som evig student på Blindern. Takk til mamma for oppmuntrende ord i slutfasen av arbeidet med oppgaven. Takk til bestekompis Øyvind for å ha lurt meg med på helt andre ikke-sosiologiske krumspring da det var tvingende nødvendig.

En spesiell takk går til pappa for oppmuntring under studietiden og for din innprenting av hvor viktig det er å ta en utdannelse. Nå ved veis ende skjønner jeg godt hva du mente. Det er synd du ikke fikk oppleve med egne øyne at jeg har nådd målet mitt. Denne oppgaven er tilegnet deg.

Oslo, november 2009.

Stian Andreassen



# Sammendrag

I utdanningssosiologien har betydningen av sosial bakgrunn vært en del av en lang forskningstradisjon, men i forhold til kunstutdanninger er dette et tema som har vært lite forsket på. Den tidligere forskningen har i større grad dreid seg om kunstnernes levekår og om kunstnernes egne refleksjoner rundt kunstnerrollen. Det er en generell forståelse at kunstfeltet er preget av en overrekruttering, både til kunstutdanninger og til det kunstneriske arbeidsmarkedet. Det har blitt konkludert med at det utdannes flere kunstnere enn det er plass til i et allerede trangt kunstfelt. Det er mange som ønsker å bli kunstnere, men få som lykkes. Den tidligere forskningen på kunstnere i Norge har vist seg å konsentrere seg lite om sosial bakgrunn og hvilken betydning den eventuelt har i denne sammenhengen. Det blir nevnt i korte ordlag, men ikke undersøkt nærmere.

I denne masteroppgaven skal jeg, ved hjelp av kvantitativ metode, undersøke hvilken betydning sosial bakgrunn har for rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger. Datagrunnlaget for analysene er kunststudentene som er tatt opp ved de to statlige kunsthøgskolene i Bergen og Oslo i perioden 1994 - 2006. Det teoretiske rammeverket er knyttet til Bourdieus generelle teori om samfunnet, med særlig vekt på overføringen av kulturell og økonomisk kapital. I Bourdieus sosiale rom fordeles agentene først i forhold til kapitalvolum, så etter kapitalsammensetningen og tilslutt den sosiale løpebane med tilegnelse av kapital over tid. For å fange opp de to kapitaltypene måles sosial bakgrunn i denne oppgaven etter foreldrenes utdanningsnivå, foreldrenes inntekt og om foreldrene tilhører kultursektoren. Sistnevnte peker på om en eller begge foreldrene henter sin hovedinntekt fra kulturelt relatert arbeid og/eller har en humanistisk estetisk utdanning.

Det jeg ønsker å belyse i denne oppgaven er to typer rekruttering, inn til og ut av ulike kunstutdanninger. Betydningen sosial bakgrunn har i denne sammenhengen baseres på hvilken av de to kapitaltypene, kulturell eller økonomisk, som er viktigst i de to seleksjonsprosessene. Hvorvidt rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger er stabil eller endret over tid vil det også settes søkelys på. I tillegg vil det være aktuelt å se om det er små, middels eller store forskjeller mellom linjene som tilbys ved kunsthøgskolene. Ifølge den tidligere forskningen går det et viktig skille mellom skapende og utøvende kunstnere.

I rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger forventer jeg at sosial bakgrunn har en viss betydning for dem som blir tatt opp ved de statlige kunsthøgskolene i Bergen og Oslo. Det vil være nærliggende å tro at den kulturelle kapitalen betyr mye i denne seleksjonsprosessen. Denne antakelsen har sitt grunnlag i overføringen av en kunst og kulturinteresse gjennom familien, samt hvor viktig utdanning er for å bevare eller øke sin kulturelle kapital. Funnene fra regresjonsanalysene viser at sosial bakgrunn har ulik betydning i forhold til hvilken linje en rekrutteres til. Den kulturelle kapitalen har større betydning i rekrutteringen inn til skapende linjer, mens den økonomiske kapitalen har større betydning for rekrutteringen inn til utøvende linjer. Men den største forskjellen i rekrutteringen mellom de to linjene finner jeg i forhold til alder. Det er i hovedsak yngre aldersgrupper som rekrutteres til utøvende linjer, mens eldre aldersgrupper i større grad rekrutteres til skapende linjer.

Den andre analysen vil ta for seg rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger. Utbytte av en kunstutdanning måles først i form av om man har et kunstyrke eller ikke, og i neste omgang knyttet til inntekt. Det forventes at høy sosial bakgrunn øker sjansene for et kunstyrke og at den også har en viss påvirkning på kunststudentenes inntekt. Funnene fra regresjonsanalysene viser at det er foreldrenes inntekt som utgjør en forskjell i forhold til hvem som ender opp med et kunstyrke etter endt utdanning. Både en beskjedne foreldreinntekt og en høy foreldreinntekt øker sjansen for et kunstyrke. Dette kan tolkes på flere måter, men jeg går ut fra at en lav foreldreinntekt kan ha sitt grunnlag i en større vekt på kulturell kapital, mens en høy foreldreinntekt på sin side gjør det mulig for kunststudentene å satse på en kunstkarriere gjennom økonomisk støtte i etableringsfasen. Det er i tillegg mindre sjanse for å ende opp med kunstyrke om man har gått på en skapende linje enn om man har gått på en utøvende linje. De som har foreldre med høyeste utdanningsnivå tjener mindre, mens de som har foreldre med høy inntekt tjener mer. Det er altså sosiale forskjeller i rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger, men de store forskjellene skyldes først og fremst hvilken linje en har gått på, der særlig skapende og utøvende utdanninger gir ulike resultater.

Det kan være slik at andre mekanismer, som sammen med sosial bakgrunn, er mer virksomme i seleksjonsprosessene, og som er vanskeligere å fange opp ved hjelp av registerdata. Eksempler på dette kan være aspirasjon, motivasjon, risikovillighet og det sosiale nettverket til hver enkelt av kunststudentene. Det kan tenkes at det er såpass lik sosial bakgrunn blant

dem som blir tatt opp på høyere kunstutdanninger at seleksjonen kan vise seg å være sterkere på lavere nivå, for eksempel i rekrutteringen inn til musikk, dans og drama på videregående.





# Innholdsfortegnelse

FORORD.....	III
SAMMENDRAG.....	V
INNHALDSFORTEGNELSE .....	IX
FIGUR- OG TABELLOVERSIKT .....	XI
<b>1 INNLEDNING .....</b>	<b>1</b>
1.1 PROBLEMSTILLINGER .....	2
1.2 KUNSTNERE - EN EGEN RASE? .....	6
1.3 HVORDAN MÅLE SOSIAL BAKGRUNN? .....	8
<b>2 TIDLIGERE FORSKNING OG TEORI.....</b>	<b>11</b>
2.1 VEKST I KULTURINDUSTRI OG KUNSTNERBEFOLKNING .....	11
2.1.1 Kunststudenter og kunstutdanninger .....	14
2.1.2 De kunstneriske yrkeskarrierer.....	16
2.1.3 Kunstnernes arbeidsmarked.....	18
2.1.4 Oppsummering av tidligere forskning.....	23
2.2 TEORETISKE PERSPEKTIVER .....	24
2.2.1 Det sosiale rom og kapitalformene .....	24
2.2.2 Sosiale felt og kunstinstitusjonen .....	27
2.2.3 Kunst og sosiologi.....	30
2.2.4 Verditeori, kulturteori og sosial posisjon-teori.....	31
2.2.5 Sosiale kostnader og belønninger.....	32
2.2.6 Sosial bakgrunn og høyere utdanning i Norge .....	33
2.2.7 Sosial bakgrunn og kunstutdanninger.....	34
2.2.8 Hypoteser: Rekruttering inn til og ut av ulike kunstutdanninger.....	36
<b>3 DATA, METODE OG METODOLOGI .....</b>	<b>41</b>
3.1 REGISTERDATA OG VARIABELSAMMENHENGER .....	41
3.2 METODE OG METODOLOGI.....	42
3.3 AVHENGIGE VARIABLER: REKRUTTERING OG KUNSTYRKE.....	43
3.3.1 Kunsthøgskolene i Bergen og Oslo .....	44
3.3.2 Fagfelt og linjer .....	44
3.3.3 Kunstyrke .....	46
3.3.4 Kunststudentenes inntekt.....	47
3.3.5 Tidsperioder.....	49
3.4 UAVHENGIGE VARIABLER: SOSIAL BAKGRUNN .....	49
3.4.1 Foreldrenes utdanningsnivå .....	49
3.4.2 Foreldrenes inntekt.....	50

3.4.3	<i>Foreldre i kultursektor.....</i>	51
3.5	KONTROLLVARIABLE: ALDER OG KJØNN .....	52
3.5.1	<i>Alder .....</i>	52
3.5.2	<i>Kjønn .....</i>	53
3.6	METODOLOGISKE UTFORDRINGER.....	54
<b>4</b>	<b>REKRUTTERINGEN TIL KUNSTUTDANNINGER.....</b>	<b>59</b>
4.1	REKRUTTERINGEN ETTER FORELDRENE'S UTDANNINGSNIVÅ .....	60
4.2	REKRUTTERINGEN ETTER FORELDRENE'S INNTEKT .....	63
4.3	FORSKJELLER I REKRUTTERINGEN MELLOM LINJER .....	65
4.3.1	<i>Rekrutteringen inn til skapende linjer og utøvende linjer.....</i>	66
4.3.2	<i>Rekrutteringen inn til skapende linjer og designlinjer.....</i>	70
4.3.3	<i>Rekrutteringen inn til utøvende linjer og designlinjer.....</i>	72
4.4	HOVEDFUNN.....	74
<b>5</b>	<b>RESULTATER AV KUNSTUTDANNINGER.....</b>	<b>77</b>
5.1	KUNSTSTUDENTENES YRKER OG HOVEDINNTEKTER.....	79
5.2	SOSIAL BAKGRUNN OG KUNSTYRKE .....	81
5.2.1	<i>Suksess innenfor kunstfeltet: Kunstyrke.....</i>	81
5.2.2	<i>Foreldre i kultursektor.....</i>	84
5.2.3	<i>Foreldrenes utdanningsnivå .....</i>	85
5.2.4	<i>Foreldrenes inntekt.....</i>	85
5.3	SOSIAL BAKGRUNN OG INNTEKT.....	87
5.3.1	<i>Suksess innenfor kunstfeltet: Kunstyrke og inntekt.....</i>	88
5.3.2	<i>Foreldre i kultursektor.....</i>	91
5.3.3	<i>Foreldrenes utdanningsnivå .....</i>	91
5.3.4	<i>Foreldrenes inntekt.....</i>	92
5.4	HOVEDFUNN.....	93
<b>6</b>	<b>AVSLUTNING .....</b>	<b>97</b>
6.1	REKRUTTERINGEN INN TIL KUNSTUTDANNINGER .....	97
6.2	REKRUTTERINGEN UT AV KUNSTUTDANNINGER.....	98
6.3	OPPSUMMERENDE REFLEKSJONER.....	99
	<b>LITTERATURLISTE.....</b>	<b>103</b>

# Figur- og tabelloversikt

FIGUR 1.1: ARBEIDSMODELL OG ILLUSTRASJON AV PROBLEMSTILLINGER.....	3
TABELL 3.1: ANTALL KUNSTSTUDENTER PÅ SKOLENE. ABSOLUTTE TALL OG PROSENTUERT. ....	44
TABELL 3.2: ANTALL KUNSTSTUDENTER PÅ ULIKE FAGFELT. ABSOLUTTE TALL. ....	45
TABELL 3.3: ANTALL KUNSTSTUDENTER PÅ ULIKE LINJER. ABSOLUTTE TALL.....	46
TABELL 3.4: ANTALL KUNSTSTUDENTER MED KUNSTYRKE. ABSOLUTTE TALL OG PROSENTUERT.....	47
TABELL 3.5: GJENNOMSNIITTLIG INNTEKT I DESILER FOR KUNSTSTUDENTER OPPSTART 1994 - 2001. ABSOLUTTE TALL OG PROSENTUERT. ....	48
TABELL 3.6: ANTALL KUNSTSTUDENTER PÅ ULIKE LINJER OVER TID. ABSOLUTTE TALL OG PROSENTUERT. ....	49
TABELL 3.7: FORELDRENE UTDANNINGSNIVÅ. ABSOLUTTE TALL OG PROSENTUERT. ....	50
TABELL 3.8: FORELDRENE GJENNOMSNIITTLIGE INNTEKT I 2005 I DESILER. ABSOLUTTE TALL OG PROSENTUERT.	51
TABELL 3.9: ANTALL FORELDRE I KULTURSEKTOR. ABSOLUTTE TALL OG PROSENTUERT. ....	52
TABELL 3.10: ANTALL KUNSTSTUDENTER I ULIKE ALDERSGRUPPER. ABSOLUTTE TALL OG PROSENTUERT. ....	53
TABELL 3.11: LINJEVALG BLANT KUNSTSTUDENTENE ETTER KJØNN. PROSENTUERT. ....	54
TABELL 4.1: REKRUTTERING TIL KUNSTHØGSKOLENE ETTER FORELDRENE UTDANNINGSNIVÅ. PROSENTUERT...	61
TABELL 4.2: REKRUTTERING TIL LINJER ETTER FORELDRENE UTDANNINGSNIVÅ. PROSENTUERT. ....	62
TABELL 4.3: REKRUTTERINGEN TIL LINJER OVER TID ETTER PERIODE OG FORELDRENE UTDANNINGSNIVÅ. PROSENTUERT.....	63
TABELL 4.4: REKRUTTERING TIL KUNSTHØGSKOLENE 1994-1998 ETTER FORELDRENE INNTEKT. PROSENTUERT.	64
TABELL 4.5: REKRUTTERING TIL KUNSTHØGSKOLENE 1999-2002 ETTER FORELDRENE INNTEKT. PROSENTUERT.	64
TABELL 4.6: REKRUTTERING TIL KUNSTHØGSKOLENE 2003-2006 ETTER FORELDRENE INNTEKT. PROSENTUERT.	64
TABELL 4.7: EFFEKTER AV KJØNN, ALDER OG FORELDRENE YRKE, UTDANNING OG INNTEKT PÅ LINJE. UTØVENDE VS. SKAPENDE LINJE. LOGISTISK REGRESJON. ....	67
TABELL 4.8: EFFEKTER AV KJØNN, ALDER OG FORELDRENE YRKE, UTDANNING OG INNTEKT PÅ LINJE. DESIGN VS. SKAPENDE LINJE. LOGISTISK REGRESJON. ....	71
TABELL 4.9: EFFEKTER AV KJØNN, ALDER OG FORELDRENE YRKE, UTDANNING OG INNTEKT PÅ LINJE. DESIGN VS. UTØVENDE LINJE. LOGISTISK REGRESJON. ....	73
TABELL 5.1: INNTEKTSSAMMENSETNING BLANT KUNSTSTUDENTENE. ABSOLUTTE TALL OG PROSENTUERT. ....	79
TABELL 5.2: EFFEKTER AV OPPSTART, KJØNN, ALDER OG FORELDRENE YRKE, UTDANNING OG INNTEKT PÅ KUNSTYRKE. DESIGN OG UTØVENDE VS. SKAPENDE LINJE. LOGISTISK REGRESJON.....	82
TABELL 5.3: EFFEKTER AV OPPSTART, KJØNN, ALDER OG FORELDRENE YRKE, UTDANNING OG INNTEKT PÅ KUNSTSTUDENTENES INNTEKT. DESIGN OG UTØVENDE VS. SKAPENDE LINJE. LINEÆR REGRESJON.....	89



# 1 Innledning

En utbredt oppfatning er at kunstneryrket ikke er en dans på roser, men snarere et risikofylt valg. Det er mange som ønsker å bli kunstnere, men få som lykkes. Skulle man være så heldig å etablere seg som kunstner må man i de fleste fall være forberedt på lave, og ofte ustabile inntekter. Til tross for blant annet usikre økonomiske fremtidsutsikter rapporteres det om en økning i antall søkere til kunstutdanninger i Norge, som igjen fører til en overrekruttering både til utdanningssystemet og til det kunstneriske arbeidsmarkedet (Heian mfl. 2008: 9). Dette er ikke et særnorsk fenomen, men et kjennetegn som preger andre vestlige land med en velutviklet økonomi. Internasjonalt, som i Norge, har de fleste kunstneriske yrker, med unntak av musikere, opplevd en økende andel kvinnelige medlemmer (Menger 1999: 542). Et generelt inntrykk er at få lykkes med å etablere seg som kunstner på heltid og de fleste må som følge av dette ty til annet arbeid enn det rent kunstneriske for å overleve økonomisk, eller i verste fall gi opp en mulig kunstnerisk karriere. Det foregår altså en form for seleksjon i inngangen til og i utgangen av kunstutdanningene, spørsmålet er hvor sterk den viser seg å være. Man kan kanskje i denne sammenhengen si at det er da man skiller klinten fra hveten: ”Ingen kunstner har krav på å bli tatt imot av kunstinstitusjonen. På nesten alle bakketopper på karrierens riksvei står det veisperringer med skiltet: vis kvalitet” (Solhjell 1995: 78). Hva kvalitet og for eksempel anerkjennelse er, vil denne oppgaven ikke kunne gi noe dyptpløyende svar på. Men måtene man vurderer kunstnerne og deres arbeid på er en viktig del av en komplisert kunstinstitusjon som gjør nettopp kunstutdanninger til et spennende forskningsområde. Hvem lykkes eller mislykkes i det lange løp, og ikke minst hvorfor, er spørsmål som kan sies å være evig aktuelle innenfor kunstfeltet.

Oppgavens tema er slik sett knyttet til betydningen av sosial bakgrunn, et område som er blitt forsket mye på innenfor utdanningssosiologien, men som i forhold til kunststudenter har kommet i annen rekke og i skrivende stund et tildels oversett tema. I stedet har man blant annet rettet oppmerksomheten mot kunststudentenes egne forklaringer på valg av utdanning og yrkesvei. Disse er pakket inn i en forståelse av at mange ser på seg selv som ”født til kunstner” eller har ”medfødte evner” og at det ”kunstneriske talentet” er noe de oppdaget tidlig i livet. Dette kan være med på å skjule andre forhold, som sosial bakgrunn og kjønn, som i bunn og grunn *kan ha* større betydning for om en kan leve av sitt kunstneriske arbeid eller ikke. Fokuset på selve kunstnerrollen og endringene på kunstfeltet som får betydning for

den, er blitt forsket på (Mangset 2004a). Det samme kan sies om kunstnernes levekår (Heian mfl. 2008). Selve rekrutteringen til kunstutdanninger har i mine øyne derimot blitt viet mindre plass. Den tidligere forskningen på kunststudenter og kunstutdanninger i Norge har altså vist seg, så vidt meg bekjent, å konsentrere seg lite om sosial bakgrunn og hvilken betydning den eventuelt har. Det blir nevnt i korte ordlag, men ikke undersøkt nærmere.

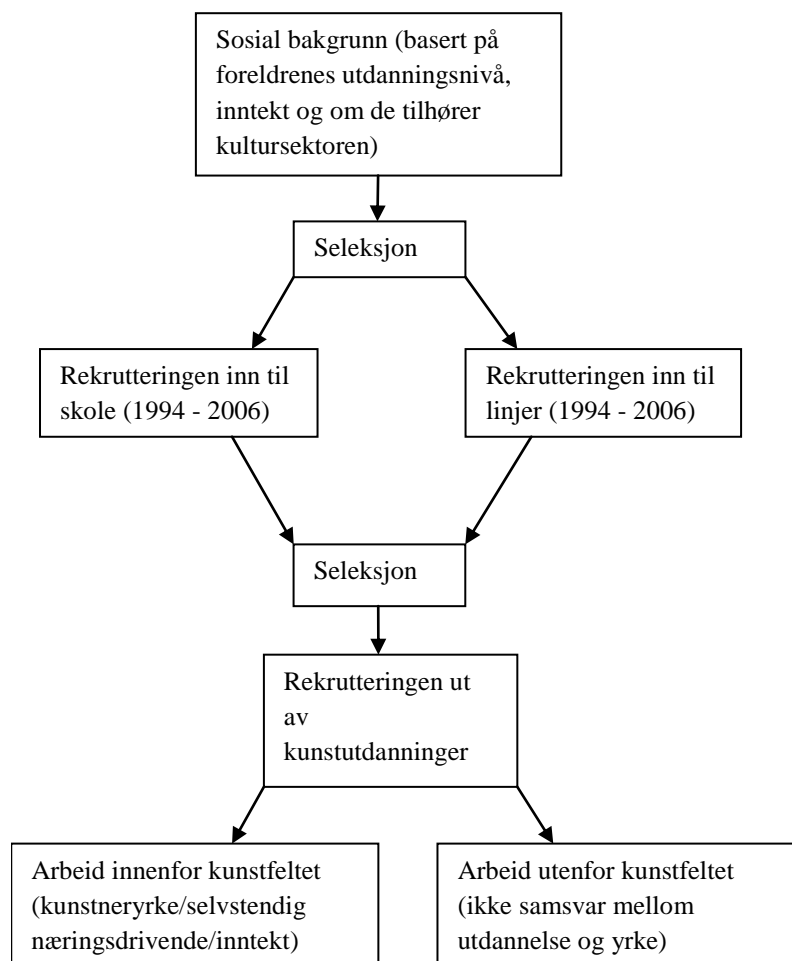
Den samfunnsmessige relevansen ved denne oppgaven er at den kan gi en forklaring på hvem som rekrutteres til visse kunstutdanninger og eventuelt hvem som ender opp som kunstnere. Det er ikke til å komme utenom at mange har visse forutinntatte oppfatninger knyttet til kunstnere og kunststudenter, som for eksempel myten om den fattige kunstner og at de har en særegen motivasjon for valg av yrke. Ikke minst kan det prege måten for eksempel en del skuespillere fremstiller seg selv på. I media kan de portretteres som kreative og talentfulle helt fra barnsben av, at de allikevel slet lenge med å komme inn på teaterhøgskolen og at de hadde problemer med å skaffe seg relevant jobb etter endt utdanning, men at de til slutt lyktes. Hvordan man begrunner sitt yrkesvalg og hvorfor man har valgt som man har gjort er på ingen måte uinteressant. Men det vil også være på sin plass med en annen type studie som ser bort fra hvordan kunststudentene oppfatter seg selv og hvordan de konstruerer sin biografi, og heller fokuserer på hvem som tar en kunstutdanning og hva som skjer med dem etterpå. Denne innfallsvinkelen vil være oppgavens spesifikke bidrag i så måte, da den i lys av dette vil dreie seg om betydningen av sosial bakgrunn og i hvilken grad denne påvirker både rekrutteringen og resultatene i forbindelse med utdanningene som tilbys ved de to statlige kunsthøgskolene i Bergen og Oslo.

## 1.1 Problemstillinger

I denne delen av oppgaven vil jeg komme inn på de spørsmålene jeg ønsker å få svar på. Det er viktig at disse kan knyttes til de registerdataene jeg har tilgang til, samtidig som de bygger på relevant teori og tidligere forskning med tanke på kunstnere og utdanningssosiologien generelt. I første omgang presenterer jeg en forenklet arbeidsmodell som er ment å illustrere problemstillingene, samt variablene og til en viss grad gangen i oppgaven slik den er tenkt. Hvordan jeg skal måle sosial bakgrunn vil jeg komme tilbake til, men kort fortalt vil den ha sitt grunnlag i den av foreldrene med høyest utdanning, inntekt og om de tilhører kultursektoren. Den kvantitative metoden begrenser hvilke spørsmål man kan stille og forvente å få svar på. Noen forbehold må derfor tas i henhold til kunststudentene, slik at jeg er

nødt til å se bort fra blant annet mulige forklaringer som motivasjon og talent fordi registerdataene på mange måter bestemmer og legger føringer for oppgaven. Det er viktig å ha med seg slik at man ikke ser seg blind og stiller spørsmål man i realiteten ikke kan gi et godt svar på, gitt de dataene man har. Samtidig er det slik Skog poengterer: ”Det er problemstillingen som avgjør hvilken type data man trenger” (Skog 2007: 46).

**Figur 1.1: Arbeidsmodell og illustrasjon av problemstillinger**



Hovedspørsmålet dreier seg i første omgang om hvilke sosiale forskjeller det er i rekrutteringen inn til de to statlige kunsthøgskolene i Bergen og Oslo. Det er to variabler for rekruttering jeg tar i bruk: til skole og til linjer. Jeg vil understreke at jeg ikke har data på de som ikke er tatt opp, slik at det er forskjeller mellom skole og mellom linjer jeg skal undersøke. Utdanningene har jeg i første omgang delt inn etter visse fagmessige likheter slik at for eksempel skuespiller, sceneinstruktør og regi havner under fagfeltet teater og film. En slik inndeling gjelder også blant annet dans og ballett, kunsthøgskole, billedkunst, grafisk design og

visuell kommunikasjon. En mer utfyllende forklaring av denne inndelingen kommer senere i oppgaven, i kapittel 3 om datamaterialet. Endringer eller stabilitet i rekrutteringen over tid vil være interessant å undersøke siden datamaterialet strekker seg over perioden 1994 til og med 2006. Det vil av den grunn være spennende å for eksempel se om de som blir tatt opp kommer fra familier med høy sosial bakgrunn og om denne sosiale rekrutteringen holder seg stabil over tid, eller om man ser en endring over tid i form av at flere med lav sosial bakgrunn kommer inn på de to statlige kunstutdanningene.

I andre omgang ønsker jeg å se nærmere på om det er sosiale forskjeller i hva de som tar en kunstutdanning blir. Mer spesifikt dreier det seg om hva slags utbytte de har av utdanningen, og i den sammenheng om de ender opp med et kunstyrke og hvilken inntekt de har etter endt utdanning. Mange ferdigutdannede kunstnere kan ha flere jobber og kanskje et hovedyrke som ikke har en direkte sammenheng med utdannelsen de har tatt. Videre må en være klar over at kunstnere bruker ulik tid på det kunstneriske arbeidet, som for eksempel at de kan være aktive et år og lite eller ikke aktive et annet. Dette vil blant annet gjøre et utslag på inntektene, men aktivitetsnivået vil være vanskelig å observere ved hjelp av registerdataene. Det er av den grunn en liten svakhet ved datamaterialet på dette punktet, og visse forbehold må tas. Fokuset er uansett på om kunststudentene har arbeid og inntekt innenfor kunstfeltet, som mål på utbytte av utdanningen. Dette er blant annet basert på de som er registrert med kunstneryrker og/eller som selvstendig næringsdrivende (med kunstutdanning) i datamaterialet. Dette kan sies å være suksesskriteriet denne oppgaven baserer seg på.

Det jeg ønsker å belyse i denne oppgaven er grovt sett et todelt spørsmål. Det dreier seg om to typer rekruttering, inn til og ut av ulike kunstutdanninger. Slik sett foregår det en seleksjon inn til skole og inn til linjer, og deretter en seleksjon ved overgangen fra utdanning til det kunstneriske arbeidsmarkedet. Betydningen sosial bakgrunn har i denne sammenhengen baseres på hvilken av de to kapitaltypene, kulturell eller økonomisk, som er viktigst i seleksjonsprosessene. Hvorvidt rekrutteringen inn til de ulike kunstutdanningene er stabil eller endret over tid vil det også settes søkelys på. Det vil dessuten være aktuelt å se om det er små, middels eller store forskjeller mellom linjene skapende, utøvende og design. Det som skal belyses er altså om sosial bakgrunn har stor, liten eller ingen betydning for rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger. Problemstillingene har sitt utgangspunkt i arbeidsmodellen som ble presentert tidligere i oppgaven. Grunnspørsmålene vil ses i forhold



til ulike trekk ved rekrutteringen knyttet til blant annet kulturell og økonomisk kapital. Disse vil senere spesifiseres i hypotesene som legges frem i slutten av kapittel 2:

- 1.) Hva kjennetegner rekrutteringen inn til skole og inn til linjer?
- 2.) Er det stabilitet i betydningen av sosial bakgrunn i perioden 1994 - 2006?
- 3.) Hva kjennetegner rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger?

Noe av bakgrunnen for disse spørsmålene er at de setter fokus på studenter som tar eller har tatt en kunstutdanning. Søker man seg til de to statlige kunsthøgskolene må man for eksempel levere praktiske oppgaver eller stille til audition, noe som er avgjørende for om man blir tatt opp eller ikke. Det skiller seg ut i forhold til andre profesjonsmessige utdanninger hvor karakterer fra videregående har større betydning for opptaket. På nettsidene til Kunsthøgskolen i Bergen opplyses det om at man ikke trenger generell studiekompetanse for å søke. Her legges i stedet vekten på realkompetanse, noe som betyr at innsendt materiale, opptaksprøve og intervju er det som er bestemmende for opptaket (KHiB 2009). Allikevel skal man ikke se bort fra at det kanskje kan finnes en sammenheng mellom gode karakterer fra videregående og hvem som blir tatt opp. Hvis det stemmer vil det være nærliggende å gå ut fra at de er en selektert gruppe med andre egenskaper enn sosial bakgrunn og at det på den måten snarere er individ- eller biografiske trekk enn foreldre som har betydning. Denne tanken vil jeg ikke følge videre, selv om det kan tenkes at de som går på musikk, dans eller dramalinjen på videregående nettopp er nødt til å ha gode karakterer for å komme inn, fordi det sannsynligvis er mer begrenset plass der enn for eksempel på allmennfaglige linjer.

Det er viktig å ha med seg at det finnes en god del som velger å ta en kunstutdanning i utlandet, som ikke bare skyldes at de ikke kommer gjennom nåløyet på norske utdanninger. Det kan også være et bevisst valg, slik at de ikke er ”annenrangs” kunststudenter av den grunn. Disse kunststudentene er dessverre noe som faller utenfor denne oppgavens omfang og som jeg derfor ikke kan gjøre rede for, selv om det ville vært spennende å undersøke den norske rekrutteringen til utenlandske kunststudier nærmere. Det kan jo tenkes at disse utenlandsstudentene, sammen med andre faktorer, er med på å gjøre overrekrutteringen til en varig tilstand i det norske kunstfeltet.

## 1.2 Kunstnere - en egen rase?

Howard Becker mener at det er et nettverk av mennesker som gjennom felles deltakelse og samarbeid om ulike oppgaver skaper kunsten - og kunstverden sammen, ikke bare kunstneren alene (Becker 2008: 1-2). For min del er Beckers betraktninger om kunstneryrket av spesiell interesse, siden de tar opp det som kan sies å være generelle forståelser, eller sagt med andre ord: det mange kanskje tenker om kunstnere. Selv om det først og fremst er knyttet til amerikanske forhold, er dette med på å understreke at mange forutinntatte forestillinger om kunstnere er godt plantet i de fleste samfunn. Både deltakerne i skapelsen av kunstverk og medlemmene av samfunnet tror generelt at det å lage kunst krever spesielle talenter, evner eller ferdigheter som få innehar. Noen har disse mer enn andre, og veldig få er begavet nok til å fortjene den ærefulle tittelen "kunstner" (Becker 2008: 14). Fordi kunstnere har spesielle evner, fordi de produserer verk som oppfattes å være viktige for samfunnet, og fordi de derfor får spesielle privilegier, så vil folk forsikre seg om at bare de som virkelig har evnen, talentet og ferdighetene får denne posisjonen. Spesielle mekanismer skiller kunstnere fra ikke-kunstnere. Samfunnet, og media innenfor hvert samfunn, varierer i hvordan de gjør et slikt skille i praksis. Der hvor staten ikke tillater kunsten mye autonomi og kontrollerer institusjonene hvor kunstnere får deres trening og arbeid, kan tilgang til ferdigheter på samme måte være begrenset. Det kan også være slik som i USA at alle kan lære og at deltakerne i fremstillingen av kunst er avhengige av markedsmekanismer for å skille ut de talentfulle fra de andre. I slike systemer beholder folk ideen om at kunstnere har en spesiell evne, men tror ikke at det er noen annen måte å forklare hvem som har det, utenom å la alle få muligheten til å forsøke, for så å kontrollere resultatene (Becker 2008: 16). Hadde kunsten vært organisert annerledes - mindre profesjonelt, mindre stjerneorientert, mindre sentralisert - så ville økonomisk støtte til alle kanskje kunne vært mulig. Problemene oppstår når tusenvis av studenter håper å bli Broadway-stjerner, primaballerina eller vinnere av Nobelprisen i litteratur. Men kunsten kan være, og har i visse tider vært, organisert slik at dette ikke var tilgjengelige eller fornuftige mål å sikte seg mot (Becker 2008: 52). Allikevel er det et stort antall som utdanner seg for karrierer innen kunst, og enda flere begynner en slik utdannelse uten å fullføre den, ikke nødvendigvis fordi de ikke trakter etter slike karrierer, men fordi de tror at en formell utdanning verken er nødvendig eller ønskelig for en slik karriere. Becker peker på at de som har tatt en kunstutdanning og nå gjør noe annet, ofte er en betydelig del av publikum til enhver kunstform. Publikum til en ballett består muligens av en stor del av dansere, dansere i utdanning og folk som tidligere har studert dans. Becker understreker at

blant de som studerer fotografi hvert år i USA, produseres det svært få profesjonelle fotografer, det vil si folk som tjener til livets opphold gjennom å praktisere fotografi. Men de som ikke ender opp som profesjonelle, kjøper fotografibøker, går på forelesninger og sørger for mesteparten av det økonomiske fundamentet for verden av kunsthfotografi. I tillegg forsyner de en stor del av det dannede publikum, hvor fotografer kan vise sitt arbeid i håp om å bli forstått. Becker viser til målinger gjort av Hans Haacke i 1976 hvor han kom frem til at mellom 40 til 60 prosent av galleribesøkende enten var kunstnere eller kunststudenter, der studentene utgjorde mellom 10 til 15 prosent av de fremmøtte (Becker 2008: 52-53). De som ikke lykkes er altså med på å opprettholde kunstverden, selv om de ikke deltar direkte i den kunstneriske prosessen eller i det kunstneriske arbeidsmarkedet.

I frilanssystemet, som i høy grad preger skuespillernes hverdag, får folk jobber på grunnlag av ryktet deres. De har ingen kontrakt som kan beskytte dem fra konsekvensene av en dårlig jobb, for eksempel at du kun er så god som din siste film eller teateroppsetning. Noen klarer allikevel å jobbe regelmessig, ved å bevege seg fra et prosjekt til et annet uten dødtid. Man trenger ferdigheter for å kunne bli en suksessfull frilanser, men det alene er ikke nok. Man trenger et nettverk av kontakter, slik at et stort antall folk som kan trenge dine tjenester har deg i tankene, og telefonboken, slik at du blir ringt opp når anledningen byr seg. Anseelse hjelper. Hvis du har levert varene på tidligere prosjekter, så vil andre folk ta sjansen, ikke bare ved å bruke deg, men å anbefale deg til tredjeparter (Becker 2008: 86). Slik sett klarer man seg ikke ved å leve på talentet alene, men trenger hjelp av andre for å komme seg opp og frem innenfor kunstverden.

Inntektene til kunstnere er et viktig tema. Mange støttes økonomisk av ektefellen. Noen kunstnere har arvet nok til å leve av det alene, og frigjør dermed tid til kunstnerisk arbeid. Noen kunstnere gjør rett og slett hva som helst som er tilgjengelig for dem i kraft av deres sosiale posisjon eller annen utdannelse. Andre kunstnere har arbeid som er en del av kunstverden, skjønt ikke som kunstnere. Billedkunstnere kan for eksempel jobbe som rammemakere (Becker 2008: 96). Hvor mye tid blir det så igjen til seriøs kunstnerisk arbeid? Kunstnere klager, ifølge Becker, på at deres "dagjobb" (vanlig uttrykk blant utøvende kunstnere siden det kunstneriske arbeidet som oftest skjer om kvelden) forstyrrer deres kunstneriske arbeid. Det tar opp så mye tid at lite eller ingenting er igjen til kunst, eller at det overlapper nok til at det forstyrrer det kunstneriske arbeidet. Kunstnere vil muligens

foretrekke profesjonelt arbeid som lærer, lege eller advokat fordi det i større grad lar dem bestemme over sin egen tid. Alternativt kan de foretrekke mindre prestisjefulle jobber som krever mindre oppmerksomhet, selv om det er mer anstrengende, tidsoppslukende og kjedelig (Becker 2008: 96). Det handler rett og slett om å tjene nok penger gjennom annet arbeid, slik at de kan bruke tid på kunst i neste omgang. Det kan virke som det er første prioritet, selv om det for eksempel kan dreie seg om en irrelevant jobb som bartender eller servitør i påvente av det store kunstneriske gjennombruddet, som kanskje aldri kommer. Sammen med andre aspekter er dette med på å understreke at de som ønsker å bli kunstnere på mange måter er en "egen rase" og at det kunstneriske arbeidsmarkedet er annerledes enn man skulle tro ved første øyekast. Man kan ikke leve på såkalte talenter, ferdigheter eller spesielle evner alene. Det er flere mekanismer i spill, og det er nærliggende å anta at disse mekanismene sammen får betydning for hvem som rekrutteres til ulike kunstutdanninger og hvem som senere lykkes i kunstverden. En av disse mekanismene er sosial bakgrunn, spørsmålet er hvor viktig den er.

### **1.3 Hvordan måle sosial bakgrunn?**

Innenfor utdanningssosiologien har en forklart ulikheter mellom sosiale klasser, for eksempel i forbindelse med valg av utdanning, ved hjelp av sosial bakgrunn. I denne oppgaven vil sosial bakgrunn ha sitt teoretiske grunnlag i Bourdieus forståelse av klassestrukturen der kapitalmengde, capitalsammensetning og endring av disse over tid er sentralt (Bourdieu 1987). Her kommer de ulike typene kapital inn i bildet, med særlig vekt på den kulturelle og økonomiske. Disse to typene kapital er grunnlaget for hvordan en måler sosial bakgrunn som i denne oppgaven blir foreldrenes utdanningsnivå, foreldrenes inntekt og om foreldrene tilhører kultursektoren. Det antas at sosial bakgrunn har betydning for rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger og resultatene av utdannelsen, med vekt på overføring av kulturell kapital, men det betyr ikke at den økonomiske kapitalen er satt til side av den grunn. I første del av kapittel 2 redegjøres det for noen av de viktigste endringene i kulturindustrien før jeg går nærmere inn på den tidligere forskningen med fokus på kunststudentene og kunstutdanningens funksjon. Videre ser jeg på kunstnernes yrkeskarrierer og arbeidsmarked. Selv om mye er knyttet til kunstnernes levekår er det allikevel av interesse å få en oversikt over for eksempel hvordan en kunstners karriere kan arte seg. I andre del av kapittel 2 ser jeg nærmere på kulturell og økonomisk kapital, samt ulike forklaringer på utdanningsforskjeller knyttet til verdi-, kultur- og sosial posisjon-teori. I tillegg legges det vekt på kunstinstitusjonen som kan sies å være et særegent felt med egne lover, der det økonomiske er

snudd på hodet og anerkjennelse er den viktigste formen for belønning. Bakgrunnen for dette er å få frem teorier knyttet til utdanning som kan forklare rekrutteringen, og i tillegg få frem teorier knyttet til kunstfeltet som kan sies å ha betydning for den kunstneriske karriere. I kapittel 3 presenteres datamaterialet som skal brukes i analysene, samt de avhengige og uavhengige variablene. I tillegg vil det være en gjennomgang av noen metodologiske utfordringer og de statistiske metodene som skal tas i bruk i oppgaven. I kapittel 4 vil analysen ta for seg sosial bakgrunn og rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger. I det neste analysekapittelet vil fokus være rettet mot sosial bakgrunn og rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger. I kapittel 6 vil jeg oppsummere og diskutere hovedfunn fra analysene.



## 2 Tidligere forskning og teori

Dette kapitlet vil i første del dreie seg om den forskningen på kunstnere både i Norge og internasjonalt som sier noe om kunstfeltet generelt, og gir meg et bakteppe for det videre arbeidet med datamaterialet. Tidligere i oppgaven ble det nevnt at det i forhold til kunstutdanninger først foregår en seleksjon ved inngang til skolene og enda en seleksjon etter endt utdanning, ved inngangen til det kunstneriske arbeidsmarkedet (Heian mfl. 2008: 21). Det betyr at mange nyutdannede sliter i etableringsfasen med lave kunstneriske inntekter og at de derfor ofte må ty til annet arbeid enn det rent kunstneriske (Heian mfl. 2008: 82). Dette er to viktige generelle poeng. Selv om Vidar Ringstad peker på at Adam Smith allerede for 250 år siden analyserte kunstnernes arbeidsmarkedsatferd (Ringstad 2005: 192), er mange av undersøkelsene og forskningen på kunstnere relativt ung ikke bare i Norge, men også internasjonalt. I første delkapittel følger en oversikt av de viktigste aspektene i den tidligere forskningen, mens det i neste delkapittel redegjøres for teorier som vil kunne være av interesse for den videre analysen og tolkningen av datamaterialet.

### 2.1 Vekst i kulturindustri og kunstnerbefolkning

Den franske kunstsosiologen Pierre-Michel Menger mener at de største endringene innenfor kulturindustrien skjedde på 1980-tallet da den vokste kraftig, og spesielt det audiovisuelle og kringkastingssektoren vokste frem. Sammen med blant annet reklameindustrien skapte dette et helt nytt marked (Menger 1999: 543). I Frankrike vokste antallet kunstnere med 98 prosent i perioden 1982 - 1999, for USA var veksten i perioden 1980 - 2000 på 78 prosent. I begge tilfeller var veksten i antall kunstnere mye høyere enn for den sivile arbeidsstyrken (Menger 2006: 767). Når det gjelder kunstnerbefolkningen i Norge er den beregnet nærmere i levekårsundersøkelsen som ble publisert i 2008. Her har forskerne avgrenset til de som er yrkesaktive kunstnere etter medlemsregistrene til 33 kunstnerorganisasjoner, de som har mottatt Statens kunstnerstipend i 2006 og de som er registrert som selvstendig næringsdrivende i Bedrifts- og foretaksregisteret. Slik sett har de fått med både organiserte og uorganiserte kunstnere. Når det gjelder studenter er kriteriet at de har kunstnerisk inntekt over 10.000 kroner i 2006. I tillegg har forskerne supplert med en spørreskjemaundersøkelse (til et trukket utvalg av organiserte og uorganiserte kunstnere) med spørsmålet om en har vært i kunstnerisk aktivitet i minst et av årene i perioden 2002 til 2006. Hensikten med det forannevnte spørsmålet var først og fremst å skille ut de passive medlemmene av

kunstnerorganisasjonene (Heian mfl. 2008: 35-36). Tallene fra forrige kunstnerundersøkelse, gjennomført i 1994, viste at det var mellom 6600 og 7000 kunstnere i Norge. Basert på medlemsregistrene til kunstnerorganisasjonene kommer man nå fram til rundt 14.200 aktive kunstnere, som tilsvarer en vekst på 110 prosent sett i forhold til tallene i 1994. Men dette har to sider, på den ene siden en genuin vekst i antall kunstnere og på den andre siden at de i levekårsundersøkelsen fra 2008 har en mer utvidet avgrensning av kunstnerbefolkningen enn den de opererte med i 1994. Blant annet er det langt flere musikere med. Den genuine veksten beregnes til 31 prosent, mens 60 prosent skyldes utvidelsen i definisjonen av kunstnerbefolkningen. I tillegg tar forskerne med uorganiserte aktive kunstnere som de anslår å være rundt 4850, som gjør at de kommer frem til et samlet antall aktive kunstnere i Norge på omtrent 19.000. Veksten er større i enkelte kunstnergrupper, særlig gjelder det filmarbeidere, skuespillere, designere og illustratører som har mer enn doblet sitt antall siden 1994 (Heian mfl. 2008: 76-77). I Norge anslås det altså en vekst i antall kunstnere på et sted mellom 30 til 40 prosent i perioden 1994 - 2006, noe som var en tilsvarende prosentvis vekst i perioden 1980 - 1994 (Heian mfl. 2008: 67).

De strukturelle endringene i kulturindustrien på 1980-tallet førte til en overrekruttering der resultatet var økende etterspørsel, endringer i kommersialiseringen av kunst, og teknologiske fornyelser som påvirket overføringen og distribueringen av kunst (Menger 1999: 567). Resultatet er flere jobber, men samtidig et raskt voksende antall individer og dermed en sterkere konkurranse. Dette innebærer at man får større ulikheter i tilgangen til arbeid, mer variasjon i aktiviteten, mindre arbeid for dem som deler samme arbeidssektor og at man oftere sirkulerer mellom arbeid og arbeidsløshet eller fra kunstnerisk arbeid til kunstnerisk-tilknyttet eller ikke-kunstnerisk arbeid (Menger 1999: 545). Svein Bjørkås opererer ikke med konkrete tall, men peker generelt på at det er en vekst i antall søkere til kunstfag i Norge; og mener dette har å gjøre med strukturelle endringer som påvirker distribusjonen av kulturell, økonomisk og sosial kapital i de moderne velferdssamfunnene. Kunstneryrkene henter ikke lenger sine rekrutter fra en liten smal elite, men fra en stadig større og utdannet mellomlagsbefolkning hevder han. Av den grunn mener Bjørkås at man kan forvente at ekspansjonstendensene i kunstfeltet kommer til å fortsette (Bjørkås 2004: 121). I tillegg legger Bjørkås vekt på at det tidligere var slik at kunstnernes interesseorganisasjoner hadde omtrent full kontroll over rekrutteringen og opptaket til kunstutdanninger. Kunstneryrkene var tidligere sterkt regulerte profesjoner, men slik er det ikke lenger (Bjørkås 2004: 118). Også



Mangset peker på økt søkning til høyere kunstutdanning som han mener har preget Norge de siste tyve, tredve årene. Men den økende søkningen er ikke like klar på alle områder. Han tar blant annet frem et eksempel knyttet til Statens teaterhøgskole i Oslo hvor søkertallet er blitt mer enn doblet fra 1993 til 2004, fra 405 til 843 antall søkere. Det som er viktig å ha med seg i denne sammenhengen er at det i samme periode har vært etablert, og prøvd å etablere alternativer til teaterhøgskolen med andre private utdanningstilbud for dem som ønsker å bli utdannet som skuespillere i Norge. Det er også mange som rekrutteres til utenlandske teaterskoler. Til tross for at mange blir rekruttert til andre konkurrerende teaterskoler og skuespillerutdanninger ser man allikevel en kraftig økning i søkere til teaterhøgskolen. En tilsvarende økning finner man ikke hos Statens kunstakademi i Oslo i samme periode. I stedet har søkertallet stagnert, men det må ses i sammenheng med andre profesjonelle kunstutdanninger som finnes i Norge og i utlandet. Blant annet har kunstakademiet i Bergen styrket sin stilling slik at antall søkere i 1986 var 161, mens tallet var 268 i 1999. Mangset mener dette tyder på at søkningen til kunstakademiene har økt hvis man ser dem som en samlet enhet, både til Norge og utlandet. Et annet aspekt er hvor mange som faktisk blir tatt opp på kunstutdanninger. For eksempel varierer andelen av antall søkere som har kommet inn på kunstakademiene i Bergen og Oslo mellom 5 til 8 prosent i perioden 1986 til 2003, mens kun 1 til 2 prosent av de som søker vanligvis slipper gjennom nåløyet på teaterhøgskolen. Mangset mener det er grunn til å tro at det også er mange potensielle søkere til høyere kunstutdanning som gir opp før søknadsfristen har gått ut (Mangset 2004a: 7, 205-207).

Kanskje et særtrekk ved endringene i kulturindustrien, og som preger den den dag i dag, er at: ”Drømmen om å lykkes og et skjevt mediafokus på bare de som lykkes, bidrar til at mange rekrutter overvurderer sine sjanser for å lykkes” (Heian mfl. 2008: 274). De siste årene har man sett et skarpere fokus på såkalte kunstneriske eller kreative yrker i aviser og fjernsyn. Det er ikke urimelig å tro at dette øker interessen for kunstfag blant ungdom, og at dette også gjenspeiler seg i søkningen spesielt til de utøvende kunstneriske yrkene som skuespiller, danser og sanger. Kanskje det skjeve fokuset på de som lykkes ikke bare bidrar til at flere rekrutter overvurderer sine sjanser, men at det også bidrar til en overvurdering av betydningen talent og ferdigheter har i denne sammenhengen, sett i forhold til den betydningen sosial bakgrunn kan ha?

Vi kan konkludere med at kunstfeltet har endret seg drastisk de senere årene. Ifølge Mangset er altså overrekrutteringen et resultat av en økende søkning til kunstutdanninger som igjen har ført til etablering av nye utdanningstilbud. Mangset mener derfor at: ”Det norske kunstfeltet er preget av en vedvarende strukturell ubalanse mellom etterspørsel etter utdanning og mulighet for varig profesjonell sysselsetting...” (Universitas: 16.08.2006). Resultatet er at noen blir profesjonelle kunstnere, mens andre ender opp som musikkklærere, hjelpepleiere og så videre (Mangset 2004a: 256). I så fall kan vi si at kunstutdanningene ikke har det profesjonsmessige over seg lenger, og at mange ender opp med å ta videre utdanning eller andre jobber som ikke samsvarer med den utdannelsen de har tatt. På den måten er overrekrutteringen noe kunstnerne må leve med, siden mange av dem som velger en kunstnerisk utdanning ikke nødvendigvis ender opp med et kunstnerisk yrke. Med dette i bakhodet kan vi gå videre til kunstnerrollen og kunstutdanningenes funksjon.

### **2.1.1 Kunststudenter og kunstutdanninger**

Per Mangset har forsket på kunststudenter i Norge, og undersøkelsen ser i stor grad på kunstnerrollen og kunststudentenes oppfatninger av seg selv. I forhold til mitt tema er ikke dette så relevant, men i arbeidsrapporten finnes det flere interessante beskrivelser av endringene på kunstfeltet. Som nevnt tidligere peker Mangset på overrekrutteringen og at den kan sies å ha sitt grunnlag i symbolske avkastninger framfor økonomiske, og at kunstnere på den måten fornekker økonomiske avkastninger (Mangset 2004a: 70). En sentral forståelse er at til forskjell fra andre profesjonsstudenter, som leger og journalister, så oppfatter kunststudentene sitt utdanningsvalg som et tidlig valg (Mangset 2004a: 251). Informantene forteller om tilfeldige hendelser eller begivenheter, særlig knyttet til en interesse eller et talent i barndommen, som har fått betydning for valget av utdanning. Noen bruker denne forståelsen for å skjule forhold som for eksempel sosial bakgrunn, som ifølge Mangset har mye å si for hvem som ender opp som profesjonelle kunstnere. Han går imidlertid ikke nærmere inn på dette og lar det stå åpent siden det ikke er hans mål for undersøkelsen i seg selv (Mangset 2004a: 140-141).

Selv om høgskoler gir grader, vitnemål og diplomer så påpeker Ruth Towse, i studier av kunstnerens arbeidsmarked, at sertifiseringen tilsynelatende viser seg å spille en mindre rolle i kunstens enn i andre arbeidsmarked. Mange kunstnere er jo selvstendig næringsdrivende og trenger ikke vise noe til annet enn seg selv. Rykter om profesjonalitet, høy kvalitet på talent

og kreativitet er veldig viktige innenfor kunstnernes arbeidsmarked, og sertifiseringen fra kunsthøgskoler gir ikke noe adekvat informasjon om disse karakteristikkenes, understreker Towse (Towse 2006: 881-882). Hva med kunstutdanningens funksjon, hvis man skal tro at noen mennesker er født til å være kunstner? Mangset mener kunstutdanningen fungerer som en uformell sosialisering til kunstnerrollen og hjelper til med å bygge nettverk inn til den profesjonelle kunstverden. Han peker på at det er selve opptaket til en kunstutdanning som betyr mest for den videre kunstneriske karrieren, snarere enn det endelige diplommet. Gjennom studiet lærer man å være kunstner, og måten å være det på innenfor sitt kunstfelt, samtidig som en kan skaffe seg opplæring i jobbsammenheng. Kunstutdanningene fungerer som seleksjon og sorteringsinstans inn til og opp i det profesjonelle kunsthierarkiet, men karrieren kan variere noe ettersom studenter gjør ulike valg under studietiden. Kunstutdanningene fungerer også som sertifisering, der formelle eksamenspapir eller diplomer er nødvendige for å kunne få adgang til det profesjonelle kunstneriske arbeidsmarkedet. Kunstutdanningene kan også fungere som en slags varmestue der man er tilstede mer ”for å være enn for å lære”, slik Mangset formulerer det. Kunstutdanninger har også en funksjon i at de utdanner støttepersonell, det vil si til kunstnerisk-tilknyttet arbeid. Disse posisjonene er viktig for kunstverden å fylle, det gir blant annet et skolert publikum (Mangset 2004a: 73-76).

Mangset mener at kjønn har betydning i seleksjonsprosessen og at det er flere menn enn kvinner som gjør karriere. Innenfor musikkutdanninger går de gjennom ulike stier som gir ulike karriereløp i forhold til de valgene som tas knyttet til forskjellige sjangere og roller. Spørsmålet er hvorvidt kjønnsfordelingen påvirkes gjennom opptaket til høyere kunstutdanning. Sagt med andre ord ønsker han å se på om opptaksprosessen bidrar til kjønnsdifferensieringen som preger det kunstneriske arbeidsmarkedet (Mangset 2008: 103). Fokuset er på musikkutdanninger og Mangset mener selv at han ikke har klart å knekke kjønnskoden, slik at opptaksprosessen til Musikkhøgskolen i Oslo bare bidrar til å bekrefte kjønnsforskjellene på musikkfeltet, snarere enn at den forsterker eller reduserer disse forskjellene. I stedet kan kjønnsforskjellene være et resultat av tidlig sosialisering inn i ulike roller. Ifølge Mangset betyr det at i tidlig barndom gjør gutter og jenter forskjellige valg knyttet til instrumenter og musikkuttrykk, som i tillegg har en kjønnet kulturell ladning. Etter endt utdanning kan også tidlig sosialisering være av betydning, men her bør man spørre seg om de mannlige musikerne er mer dristige og risikovillige enn de kvinnelige? Uten å kunne gi noe sikkert svar på dette spørsmålet konkluderer Mangset allikevel med det faktum at det er

flere menn enn kvinner som gjør karriere. I tillegg er det flere prosesser i spill, som blant annet tidlig sosialisering og hvor villig man er til å ta risiko etter endt utdanning, som sammen er med på å avgjøre om en kunststudent ender opp med en kunstnerisk karriere (Mangset 2008: 113).

Hvis vi tenker oss at talent alene er det som bestemmer en kunstners karriere og inntekt, så vil en investering i utdanning ha liten eller ingen betydning, man er uansett ”født til kunstner”. Følger vi denne tanken videre, om at noe er gitte talenter, så kan en anta at det vil skape en motivasjon som er så sterk at det setter normale seleksjonsmekanismer ut av funksjon. Da vil ikke sosial bakgrunn eller en kunstutdanning ha noe å si. Men en del av erfaringen ved å delta på kunsthøgskoler er, som Mangset nevner, sosialisering og profesjonalisering. Det er her kunstnerne blant annet lærer seg å skaffe nettverk og informasjon som kan få betydning for den videre karrieren. Denne funksjonen som skolen har kan i så måte vise seg å være viktigere enn undervisningen (Towse 2006: 883). På denne måten kan vi si at praksis er viktigere enn selve vitnemålet, men at skolen fortsatt er viktig som hjelp til å sosialisere studenter inn i rollen som kunstner. I levekårsundersøkelsen om norske kunstnere fra 2008 pekes det på at størstedelen av kunstnere har høyere kunstfaglig eller annen kunstteoretisk utdanning, og at utdanningsnivået blant kunstnerne generelt er høyt. De fleste har i underkant av fire års utdanning (Heian mfl. 2008: 89). Slikt sett kan det tyde på at kunstutdannelsen er en viktig bestanddel i den videre yrkeskarrieren i det kunstneriske arbeidsmarkedet.

### **2.1.2 De kunstneriske yrkeskarrierer**

Kunstneres karrierer er og forblir risikable, konstaterer Menger. Allikevel opplever man altså en overrekruttering. Menger oppsummerer ulike mulige begrunnelser for valg av en kunstnerisk karriere:

- 1.) En kunstners kjærlighet til arbeidet (”labor of love”). Et indre driv, å følge ens kall.
- 2.) Kunstnere er glad i å ta risiko (”risk-lovers”) eller feilberegner sine sjanser.
- 3.) En kunstners belønninger er tosidet, med de økonomiske på den ene siden og de ikke-økonomiske belønningene på den andre. Sistnevnte er ifølge Menger en essensiell del av arbeidet til kunstnere generelt (Menger 1999: 553-554).

Yrkeskarrieren varierer mellom de ulike kunststartene, samt innenfor kunststartene. Forskjellene kommer til uttrykk i forhold til om det dreier seg om skapende eller utøvende yrker, samt det organisasjonsmessige og markedsmessige i hver kunstverden. For eksempel har alder ulik betydning for en danser i forhold til en orkesterdirigent, og gir derfor ulike karrierer, en kort og en lang. Danserens karriere forkortes grunnet fysiske krav, mens en orkesterdirigents karriere kan vare livet ut (Menger 2006: 775). Med tanke på risikoen ved valg av kunstutdanning og yrke så påpeker Mangset at det trolig er forskjeller i hvordan kunstnergrupper opplever denne usikkerheten. Fremtidsutsiktene kan vise seg å være langt verre for billedkunstnere og dansere enn for dem med en skuespillerutdanning. Allikevel er ikke sistnevnte gruppe helt uberørt av de ”nye tidene”, hvor en større andel nå for eksempel er knyttet til flere midlertidige engasjement og at flere er frilansere. Sett i denne sammenhengen har den norske kunstnerpolitikken bidratt til et sosialt og økonomisk sikkerhetsnett, spesielt for dem som har betydelig større vanskeligheter med å leve av sin kunstneriske virksomhet alene (Mangset 2004a: 14). Garantiinntekt og arbeidsstipend fra staten er noe av det som skal hjelpe kunstnere med å leve av sitt arbeid.

Dag Solhjell har tatt for seg de økonomiske betingelsene unge billedkunstnere arbeider under. Han mener at studiet av kunstnerøkonomi ikke kan reduseres til kun ren økonomi (Sohljell 1997a: 2). En myte er at billedkunstnere bruker mer tid på ikke-kunstnerisk arbeid, som i neste instans går ut over det kunstneriske arbeidet. Ifølge Solhjell er de unge billedkunstnernes fattigdom derimot et resultat av egne økonomiske tilpasninger. Man velger å bruke det meste av sin tid på kunstnerisk arbeid fremfor å heve sin levestandard (Sohljell 1997a: 6-7). Ikke-kunstnerisk arbeid er noe man gjør for å finansiere det kunstneriske arbeid og personlige utgifter, men kun til det punkt hvor det dekker det nødvendige (Sohljell 1997a: 12). ”Den fattige kunstner velger i en viss forstand sin egen fattigdom, fordi spillereglene i kampen om anerkjennelse og kunstneriske inntekter krever det. Den fattige kunstner er ingen myte, men en levende og kanskje nødvendig realitet”. Sagt med andre ord: ”Det som er myte er at det er fattigdommen som inspirerer kunsten. Det er omvendt. Det er kunsten som gjør fattigdommen utholdelig” (Sohljell 1997a: 27). Levekårsundersøkelsen fra 2008 viser at de skapende kunstnere har lavere kunstneriske inntekter enn andre kunstnergrupper, og tjener langt under gjennomsnittet for hele kunstnerbefolkningen (Heian mfl. 2008: 139). Solhjells tall hentet på grunnlag av den forrige kunstnerundersøkelsen i 1994 viser samme tendens. Her tjener de unge billedkunstnere omtrent 122.000 kroner brutto i gjennomsnitt, som skal dekke

alle levekostnader. Da mener Solhjell at det er ganske overraskende å se at nærmere 40.000 kroner blir brukt til å dekke kunstnerisk virksomhet. Av den grunn kan man si at lav inntekt er et bevisst valg snarere enn et direkte resultat av overrekrutteringen. Trangen til å være billedkunstner og vinne kunstnerisk anerkjennelse står sterkere (Solhjell 1997b: 7).

Sohljell mener at den største utfordringen unge billedkunstnere står ovenfor er nettopp å skaffe seg kunstnerisk anerkjennelse. For uten den blir det vanskelig å etablere seg økonomisk i kunstlivet, det gjør det blant annet vanskelig å oppnå stipendier. Ifølge Solhjell har de en økonomisk tvangstrøye som bare blir trangere og trangere på grunn av at antallet nyutdannede øker. Anerkjennelse er noe man må opparbeide seg etter utdannelsen, det er ikke noe man får automatisk etter endt utdanning, og mange vil derfor unngå å måtte bruke sin tid på ikke-kunstnerisk arbeid. Det kunstneriske arbeidet må på sin side ikke være tuftet på salgsvennlig og kommersiell kunst, slik vinner man ikke anerkjennelse (Solhjell 1997b: 3-4). ”Det å leve sparsommelig og arbeide mest mulig med kunst er en akseptert levemåte for alle grupper av billedkunstnere, som de unge lever seg inn i allerede fra sine første yrkesaktive år” (Solhjell 1997b: 7). De skapende kunstnerne er altså av den grunn den kunstnergrupperingen som man kan forvente å ha lav inntekt gjennom store deler av sin karriere. Det er først når man har etablert seg, gjerne gjennom flere år med ikke-kommersiell kunst, at man kan ta ut et økonomisk utbytte i form av høy inntekt. Anerkjennelse er det man må bygge opp før man kan forvente et økonomisk utbytte av et kunstycke, hvis vi skal tro Solhjells forståelse av billedkunstnernes situasjon. Det er imidlertid slik at dette kanskje ikke gjelder alle billedkunstnere, og at det kanskje ikke stemmer overens med hvordan det er innenfor andre kunstnergrupperinger heller. Uansett er det ikke til å komme bort fra at de ulike betydningene av anerkjennelse og talent spiller en sentral rolle for kunstnernes yrkeskarrierer og i det kunstneriske arbeidsmarked.

### **2.1.3 Kunstnernes arbeidsmarked**

Randall K. Filer undersøkelse av kunstnere i USA fra 1986 brøt med myten om den sultne, fattige kunstner. Han kommer frem til at den gjennomsnittlige inntekten til kunstnere ikke er vesentlig lavere enn det andre arbeidstakere generelt tjener (Filer 1986: 68). Han peker også på at utdanning har langt mindre innvirkning på kunstnernes inntekter sett i forhold til den vanlige arbeidsstyrken. Han stiller seg spørsmålet om hvorfor kunstnere tar såpass mye utdanning når det faktisk ikke lønner seg. Han mener at dette kan ha sammenheng med høy

konsumeringsverdi knyttet til kunstneriske aktiviteter. Samt at selve utdanningen blir sett på som et sted der de kan gjøre hva de vil borte fra konkurransepresset i arbeidsmarkedet, og representerer dermed en attraktiv mulighet (Filer 1986: 70). Filer konkluderer i sin forskning at de skapende og utøvende kunstneriske yrkene er langt fra økonomiske katastrofeområder. I stedet mener han at kunstnere ikke skiller seg fra andre arbeidstakere, men at de er normale, lite risikovillige, inntektssøkende individer akkurat slik som resten av oss (Filer 1986: 73-74). Dette har i senere tid blitt kritisert ved at Filer ikke skilte mellom de ulike formene for inntekter en kunstner kan ha (Menger 2006: 776). Derfor har ulike norske og internasjonale undersøkelser i senere tid tatt hensyn til dette ved en tredeling av arbeid og inntekter:

- 1.) Kunstnerisk arbeid blir definert som den spesifikke kreative (kunstneriske) aktiviteten.
- 2.) Kunstnerisk-tilknyttet arbeid sees i sammenheng med forskjellige aktiviteter som i utgangspunktet ikke er med på å produsere et kunstnerisk produkt, men fortsatt hviler på de ferdigheter og kvalifikasjoner som en profesjonell kunstner besitter. For eksempel kunsthøgskolelærer, musikkprofessor.
- 3.) Ikke-kunstnerisk arbeid som sikter til at det ikke er noe samsvar mellom utdanning og yrke. Andelen som har dette som hovedinntektskilde varierer mellom de forskjellige kunstnergruppene (Menger 2006: 795).

Kunstnere kan bli støttet fra private hold som ektefelle, familie og venner eller gjennom offentlige instanser som subsidier, stipender, garantiinntekt og så videre. Samt at de som tidligere nevnt kan ha flere jobber. Dette er en måte å spre risikoen på (Menger 1999: 562). I levekårsundersøkelsen fra 2008 rettes i tillegg oppmerksomheten mot ektefellen eller partnerens inntekter, og at de i noen tilfeller fungerer som den som gjør det kunstneriske arbeidet mulig, og at de på den måten subsidierer kunsten. God økonomi hos partneren er for noen en forutsetning for at de skal kunne utøve sitt kunstneriske virke (Heian mfl. 2008: 161). Det pekes i denne sammenhengen på at man har en tendens til å velge partner med tilnærmet lik lengde på utdannelsen. I noen tilfeller kommer dette til uttrykk gjennom at kunstnere har en partner med høyere inntekt enn gjennomsnittet (Heian mfl. 2008: 162). Menger mener det er delvis misvisende å tro at kunstnere blir tvunget til å ta jobber som er helt urelatert til deres kunstneriske virke. Kildene til inntekt og det man tjener fra ulike jobber er mer spredd i starten av en kunstners profesjonelle karriere og kommer under større kontroll etter hvert som anseelsen øker (Menger 1999: 563). Mangset oppsummerer inntektsforskjellene mellom

ulike kunstnergrupper: Det finnes klare lavinntektsgrupper særlig blant billedkunstnere, det er store forskjeller mellom kunstnergruppene, det er store forskjeller i inntekter innad i alle kunstnergrupper og det går generelt et skille i levekår mellom skapende og utøvende kunstnere, samt mellom frilans og fast ansatte kunstnere (Mangset 2004a: 71). Men kanskje det mest typiske ved kunstnere er kombinasjonen av flere inntektskilder og fleksibel økonomisk tilpasning. Det vil si at mange finner arbeid og inntekt fra forskjellige steder gjennom engasjement, kunstnerisk og ikke-kunstnerisk arbeid for å nevne noen kombinasjoner (Mangset 2004a: 72).

Ruth Towse mener at medfødte ferdigheter og talent spiller en større rolle i kunstneriske enn i andre ikke-kunstneriske yrker. Videre mener hun at "on the job training" eller arbeidserfaring også spiller en større rolle. Betydningen av preferanser og rykte er med på å forandre kunstneres ønske om økonomiske belønninger (Towse 2006: 867-868). Towse mener at skjevheten i fordelingen av kunstnernes inntekter gjør at beregninger knyttet til gjennomsnittlig inntekt ikke er gode nok. Dette fordi kunstnernes arbeidsmarked er dominert av selvstendig næringsvirksomhet med hyppig jobbsøking. Kanskje er kunstnernes arbeidsmarked fundamentalt forskjellig fra andre typer arbeidsmarked fordi det egentlig ikke finnes en klar spesifisering av talent og kreativitet og deres rolle innenfor det kunstneriske arbeidsmarkedet (Towse 2006: 876). Det vil uansett ikke la seg gjøre å måle ved hjelp av registerdataene jeg skal benytte meg av. Talent og medfødte evner er noe som er såpass diffust at det er vanskelig å tenke seg en enkel forklaring i hva som kan ligge bak en slik forståelse innenfor kunstverden. Spørsmålet er snarere om det er sosiale forskjeller som kan forklare skjevheten. Derfor vil jeg ikke gå nærmere inn på en diskusjon angående talent siden dette ikke er mål for oppgaven i seg selv.

Et viktig poeng er at kunstnere i etableringsfasen naturlig nok sliter mer økonomisk enn godt etablerte kunstnere. Det vil si at nyutdannede kunstnere har lave kunstneriske inntekter og større hyppighet av ikke kunstnerisk arbeid (Heian mfl. 2008: 82). Det er flere eldre enn unge kunstnere, noe som er overraskende sett i sammenheng med at veksten i kunstnerbefolkningen kanskje heller ville kunne gi utslag i en økning av antall yngre kunstnere (Heian mfl. 2008: 97). Ansettelsesforholdene for kunstnere er ganske spesielle i det mange er selvstendig næringsdrivende, de fleste er midlertidig ansatt eller frilansere, mens få er fast ansatt (Heian mfl. 2008: 124). En sentral forståelse er at en kunstners nedgang i



kunstnerisk inntekt ofte blir kompensert med kunstnerisk tilknyttet arbeid, hvor unntaket er billedkunstnere og kunsthåndverkere der andelen ikke-kunstnerisk arbeid øker (Heian mfl. 2008: 196).

Menger mener at man kan se på den konkurransen det kunstneriske arbeidsmarkedet preges av ved hjelp av to ulike former for differensiering. Den ene dreier seg om horisontal differensiering som stammer fra det faktum at ulike typer kunstnere og deres arbeid skiller seg fra hverandre på mange måter. Vertikal differensiering refererer til rangeringen av kunstnere i en kunstart, i samsvar med deres ferdigheter og nivå på talent, samt kvaliteten og originaliteten i deres produkter og prestasjoner. Å blande disse to typene av differensiering kan gjøre rangeringsprosessen uklar og frembringe vurderinger som er diskutabile og ustabile (Menger 2006: 787).

Det er vel ikke til å komme fra at produksjonen av kunst har en egenverdi for kunstnerne, utover den lønnen som det gir. Å være sin egen herre, å jobbe for seg selv, er for mange såpass viktig at man foretrekker lavere inntekter og større risiko enn tilfellet hadde vært i et annet ansettelsesforhold. Allikevel er det viktig å ha med seg at det nok er store variasjoner mellom ulike kunstnerne og innen hver kunstart, slik at det er noen som sikter seg mer mot det kommersielle markedet også (Ringstad 2005: 23-24). I henhold til en definisjon av kunstnere, vil denne oppgaven ikke ta hensyn til om man er medlem av en kunstnerorganisasjon, de ulike kreative yrkene som etter hvert har dukket opp i kunstnernes arbeidsmarked, de som definerer seg selv om kunstnere, de som er offisielt anerkjent som kunstnere eller de som er definert etter kollegers oppfatninger av hvem som er kunstner (Ringstad 2005: 194). Fokuset er på dem som tar en kunstutdanning ved de to statlige kunsthøgskolene, slik at de som har tatt en kunstutdannelse der, er det som i denne oppgaven er en del av grunnlaget for å kunne defineres som kunstner. Da sett i sammenheng med utbytte av utdannelsen i neste omgang.

Flere medvirkende omstendigheter har spilt inn i forbindelse med økningen av antallet kunstnere. Det hele har en sammenheng med en generell økning av velstanden, økningen i offentlige midler slik som subsidier og utsmykning av offentlige bygninger, men kanskje aller viktigst er den økte etterspørselen etter kunstnere fra kulturindustriens side. Dette har vært med på å endre det kunstneriske arbeidsmarkedet slik at flere kunstnere er selvstendig

næringsdrivende og selger sine tjenester til ulike oppdragsgivere (Ringstad 2005: 194-195). Det kan jo påstås at kunst som er laget for et massemarked ikke er fullgod kunst. Og god kunst er så eksklusiv at det ikke går an å leve av den. På den annen side finnes det man kan kalle store kunstnere som også gjør det godt økonomisk (Ringstad 2005: 196). På den måten er det de økonomisk sett mest vellykkede kunstnere som blir tatt med, en mulig utvalgsskjevhet, men som er nødvendig for at man skal kunne skille mellom dem som har fått utbytte av sin utdanning i form av kunstnerisk arbeid, fremfor dem som ikke har det (Ringstad 2005: 197). Uansett er det i utgangspunktet en skjev inntektsfordeling der noen få er på toppen, mens de fleste befinner seg på et helt annet nivå (Ringstad 2005: 192). Ringstad peker på at unge mennesker kan være i en annen jobb mens man venter på at det skal dukke opp noe som er relevant for sin utdanning. Med tanke på tid brukt på kunstnerisk arbeid så har jeg ikke mulighet for å undersøke hvordan en kunstner prioriterer sin tid på den slags, uavhengig av inntektene. Dette er jo et viktig poeng, men det er begrenset hvor mange hensyn man kan ta sett i sammenheng med oppgavens fokus og hva datamaterialet gir av muligheter for slike analyser (Ringstad 2005: 193). Ringstad viser til at kunstnere har en blandet risikostrategi, slik at når valget ved en kunstnerkarriere er tatt og man aksepterer lave eller usikre økonomiske inntekter, vil man prøve å redusere risikoen ved ulike såkalte sikringstiltak. Noen av disse kan som tidligere nevnt være ikke-kunstnerisk arbeid, inntekter fra slekt og venner slik som ektefelle og offentlig støtte av ulike slag slik som stipend, subsidier og sosialhjelp (Ringstad 2005: 205).

Andre faktorer som har betydning for kunstnernes arbeidsforhold er at økningen i kunstnerisk produktivitet fører til en økende konkurranse mellom kunstnerne. Men vel så viktig er den avtagende kontrollen på inngang og profesjonell praksis gjennom tradisjonelle innretninger i det fagmessige systemet (Menger 2006: 783). Slik jeg ser dette dreier det seg blant annet om at det opprettes flere skoler og studieplasser. Man får et større tilbud samt at de som ikke kommer inn på det man kan oppfatte som de mer prestisjetunge statlige kunstutdanningene ender med å søke seg til private skoler eller utlandet. At mange av dem som skaffer seg en utdanning i utlandet kommer tilbake til Norge har selvfølgelig betydning for muligheten til å leve av sitt kunstneriske arbeid for alle ferdigutdannede. De bidrar til at overrekrutteringen virkelig får fotfeste i det norske kunstfeltet.

## 2.1.4 Oppsummering av tidligere forskning

Kjennetegnene ved kunstnere er, ifølge Pierre-Michel Menger, at de som yrkesgruppe er gjennomsnittlig yngre enn den generelle arbeidsstyrken, er bedre utdannet og har bosted konsentrert rundt få storbyområder. I tillegg er det blant kunstnere en høyere andel som er selvstendig næringsdrivende, høyere grad av arbeidsløshet og flere former for innskrenkede arbeidsforhold slik som periodevis arbeid og færre timer i faktisk arbeid. Samt at de har flere jobber, gjerne samtidig (Menger 2006: 769). Levekårsundersøkelsen fra 2008 legger også vekt på at kunstnerbefolkningen i perioden mellom 1994 - 2006 har opplevd en feminisering i det andelen kvinnelige kunstnere har økt betydelig, i henhold til antall medlemmer i kunstnerorganisasjonene (Heian mfl. 2008: 277). Når det gjelder kjønnsfordelingen viser levekårsundersøkelsen fra 2008 at det er flere menn enn kvinner som er yrkesaktive, samt at det også innenfor kunstfeltet finnes typiske mannsyrker og kvinneyrker, selv om mange også er mer eller mindre likestilt. For eksempel finner man en høyere andel kvinner blant dansere, interiør og kunsthåndverkere, og en høyere andel menn blant dramatikere og filmkunstnere (Heian mfl. 2008: 85).

Poenget med fremstillingen hittil har vært å få fram det spesielle ved kunststudenter, kunstutdanninger og kunstnernes levekår som i mange henseender skiller seg fra andre yrkesgrupper. Usikkerheten som preger kunstneryrket påvirker ikke antall søkere til utdanningsinstitusjonene. Bare et fåtall lykkes og kan leve av sitt kunstneriske arbeid. Det kan virke som bakgrunnen for både søkningen til kunstutdanninger og de som eventuelt lykkes etter endt utdanning skjules bak en forklaring knyttet til at man har et ekstraordinært talent og at noen dermed er født til å være kunstner. I dagens samfunn tilbys det flere og flere kreative utdannelser, som er i ferd med å viske ut skillet mellom kunstneriske og såkalte kreative yrker som reklameskapere, arkitekter og så videre. I tillegg har man de siste årene lagt merke til et stadig mer fokus på kjendistilværelsen, som kan tenkes å være med på å sette sitt preg på hvor mange som søker seg til for eksempel en skuespillerutdanning. Så vidt meg bekjent, etter blant annet omfattende litteratursøk, er sosial bakgrunn noe som ikke er undersøkt nærmere i forbindelse med kunstnere og kunstutdanninger. Solhjell nevner en hovedoppgave av Jon Øien fra 1980, men der er hovedvekten, som i de fleste andre undersøkelser, på kunstnernes levekår (Solhjell 1995: 104). Men tidligere forskning på sosial bakgrunn og betydningen den har i forbindelse med høyere utdanning finnes det mange av. Når det gjelder norske forhold så har blant annet Hansen og Mastekaasa funnet ut at sosial bakgrunn har betydning i forhold til

akademiske prestasjoner, og at det er en tendens til at de studentene som har mest kulturell kapital får de høyeste karakterene. Men forbindelsen mellom sosial bakgrunn og akademiske prestasjoner er ikke like sterk som den Bourdieu fant i Frankrike (Hansen & Mastekaasa 2006: 289). Med dette i mente vil det passe å se mer på utdanningssosiologiske teorier.

## **2.2 Teoretiske perspektiver**

I denne delen av kapitlet vil jeg gå nærmere inn på mulige teorier som kan ligge til grunn for å forklare rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger, med vekt på betydningen av sosial bakgrunn. Som nevnt i forrige kapittel er utdanningssosiologien et område hvor det er blitt gjort en rekke undersøkelser, og Bourdieus teorier om ulike typer kapital har satt sine spor. Jeg skal gjøre rede for i hvilken grad denne teorien vil passe det jeg har satt meg som mål å finne mer ut om. Man kommer dessuten ikke utenom Bourdieus forståelse av det sosiale rom, sosiale felt og de to motstridende posisjoner som kan sies å finnes innenfor blant annet kunstfeltet. Det er viktig å poengtere at det er kun deler av Bourdieus sosiologi som vil være relevant for denne oppgaven, men det er allikevel på sin plass med en liten gjennomgang av de viktigste begrepene knyttet til hans forståelse eller beskrivelse av ulike felt i samfunnet.

### **2.2.1 Det sosiale rom og kapitalformene**

Sentrale begrep i Bourdieus sosiologi er økonomisk, kulturell og sosial kapital. Viktig å ha med seg her er at Bourdieu mener at kapitalbegrepet er et praktisk redskap som skal brukes i konkrete empiriske undersøkelser, og som i den sammenheng må tilpasses forskerens spesifikke data og problemstillinger. Det er ikke et skjema som uttømmende kan fange inn alle mulige forhold i en hvilken som helst sosial kontekst (Esmark 2006: 93). Knyttet til kunstutdanninger vil kanskje forholdet mellom økonomisk kapital, kulturell kapital, betydningen av sosiale nettverk og hvilken kapital som har størst betydning i kunstfeltet, være det som gjør en forskjell i nettopp denne konteksten. For oppgavens del vil den kulturelle og den økonomiske kapitalen være mest relevant. Før vi går inn på det rent utdanningssosiologiske ved denne forståelsen er det hensiktsmessig å se nærmere på Bourdieus inndeling av samfunnet.

Bourdieu mener at den sosiale verden kan ses på som et flerdimensjonalt rom som kan bli konstruert empirisk gjennom å avdekke de viktigste faktorene for differensiering. Disse gjør

rede for forskjeller observert i et gitt sosialt univers, gjennom å avdekke de ulike formene for kapital. Strukturen i det sosiale rommet er gitt ved distribusjonen av de forskjellige formene for kapital, det vil si fordelingen av de egenskapene som er aktive i det sosiale universet eller samfunnet en studerer. Den symbolske kapitalen er den formen de ulike typene av kapital tar så snart de er forstått og anerkjent som legitime. Det er innenfor det Bourdieu kaller det sosiale rom agentene fordeles: I første dimensjon knyttet til *kapitalvolum*, altså hvor mye kulturell eller økonomisk kapital en innehar. Den andre dimensjon er knyttet til *kapitalsammensetningen*, som vil si hvor mye eller hvor lite en har av de to kapitaltypene. Slik at det for eksempel er noen med mye økonomisk kapital, men mindre kulturell kapital og omvendt. Den tredje dimensjonen er knyttet til *utviklingen av kapitalvolum og capitalsammensetning over tid*, det vil si agentenes bane i det sosiale rommet (Bourdieu 1987: 3-4). I denne sammenhengen er det på sin plass å påpeke at denne forståelsen er kommet fram på grunnlag av en komplisert korrespondanseanalyse (av det franske samfunnet) som jeg ikke vil kunne gjennomføre, men i stedet vil jeg, med begrepene om kapital i bakhodet, ta i bruk kvantitativ metode basert på blant annet regresjonsanalyse. Korrespondanseanalysen er på sin side en statistisk metode som går ut på å gi et bilde på relasjoner mellom egenskaper, slik at de grafiske fremstillingene viser til punkter (for eksempel personer eller institusjoner) og der stor avstand mellom dem, tilsvarer stor sosial avstand. Altså at de skiller seg fra hverandre med hensyn til flere variabler (Prieur & Sestoft 2006: 225).

Bourdieu selv mener at den typiske uavhengigheten mellom såkalte avhengige variabler er forholdet mellom utdanningsmessige kvalifikasjoner og yrke. Dette er ikke bare fordi yrke i de fleste tilfeller avhenger av kvalifikasjoner, men også fordi kulturell kapital som kvalifikasjonene er ment å garantere for, avhenger av innehaverens yrke og forutsetter vedlikehold eller økning av den ervervede kapitalen innenfor familien eller på skolen (Bourdieu 1984: 103). Sosial bakgrunn som måles etter farens posisjon i det sosiale rommet, altså etter volumet og sammensetningen av kulturell og økonomisk kapital, har en sammenheng mellom det Bourdieu kaller praksis, og er resultatet av to effekter. Påvirkningen direkte fra familien på den ene side og den spesifikke effekten av sosiale løpebane på den andre. Sistnevnte er effekten av sosial stigning eller nedgang i forhold til den posisjonen man i utgangspunktet starter med, som antyder hvilken helning den sosiale karrieren er definert som (Bourdieu 1984: 111). Sentralt er det at fraksjonene som er rikest på kulturell kapital har en tendens til å investere i sine barns utdanning så vel som i de kulturelle praksiser som mest

sannsynlig bevarer eller øker deres spesifikke sjeldenhet. De fraksjonene som er rikest på økonomisk kapital setter oftest til side kulturelle og utdanningsmessige forhold til fordel for økonomiske investeringer. Dette gjelder ikke alle innenfor denne fraksjonen, og noen gjør derfor rasjonelle investeringer i både økonomiske og utdanningsmessige forhold (Bourdieu 1984: 120). Reproduksjonsstrategier er hos Bourdieu tosidig, hvor individer eller familier har en tendens til, bevisst eller ubevisst, å beholde eller øke sine ressurser. Det betyr følgelig å beholde eller forbedre sin posisjon i klassestrukturen. Disse strategiene avhenger først av volumet og sammensetningen av kapitalen som skal reproduseres, deretter tilstanden til midlene for reproduksjon (arbeidsmarkedet, utdanningssystemet blant annet), som igjen avhenger av tilstanden i maktforholdene mellom klassene (Bourdieu 1984: 125). Sett i forhold til kunstutdanninger er også det som Bourdieu skriver om akademiske kvalifikasjoner interessant, at utenfor det spesifikke skolemessige markedet vil et diplom eller vitnemål være verdt det innehaveren er verdt økonomisk og sosialt. Avkastningen på utdanningsmessig kapital er slik sett en funksjon av den økonomiske og sosiale kapitalen som kan brukes til å utnytte den (Bourdieu 1984: 134).

Reproduksjonsstrategiene slik Bourdieu betegner dem er ikke preget av å være rasjonelle beregninger eller strategiske intensjoner. Utdannelsesstrategiene er derimot bevisste eller ubevisste langsiktige investeringer, selv om det ikke oppfattes slik, og de kan heller ikke reduseres til strengt økonomiske dimensjoner. I stedet er strategiene en del av det å produsere sosiale aktører som er i stand til, og verdige til å bli arvet av gruppen en tilhører (Bourdieu 2006: 127); "... avkastningen på utdanning avhenger av den kulturelle kapitalen som familien på forhånd har investert og at den økonomiske og sosiale avkastningen høyere utdanning gir, avhenger av den sosiale kapitalen (også arvet) den kan ta i bruk" (Bourdieu 2006: 131). Tilbøyeligheten til å investere i utdanning avhenger ikke utelukkende av mengden av den kulturelle kapitalen man innehar, men også i stor grad av hvordan den er tilstede i arvets struktur (Bourdieu 2006: 131).

Når man sier at sosial bakgrunn er determinerende for individenes sosiale baner så er det viktig å ha med seg at det handler om et knippe variabler som, sammensatt og knyttet til et bestemt punkt i det sosiale rommet, gir bestemte effekter. At sosial bakgrunn er så virksom skyldes at den inneholder en mengde variabler. Når man bruker farens utdanning og yrke som indikator på sosial bakgrunn, får man også med seg mengden økonomisk og kulturell

kapital, sosiale baner og så videre. Ifølge Broady er Bourdieus sosiologi ikke primært interessert i å få frem et samlet mål hvor mye for eksempel sosial bakgrunn bidrar til skolefremgang. Fokuset er heller på hvordan ulike sosiale grupper skiller seg fra hverandre i sin relasjon til utdanning og kultur. Broady mener at man trenger teknikker for å unngå å klumpe sammen variabelverdier, som i klartekst betyr at man gjennom analysene beholder en differensiert oversikt over indikatorene på gruppenes særegne egenskaper og tilganger, som nedarvet kulturell eller økonomisk kapital, kjønn, bosted, utdanningskapital, sosial kapital og så videre (Broady 1991: 334). Man bør altså studere hva utdanning betyr for de sosiale baner for barn av for eksempel bedriftsledere, lærere eller bønder. For hver gruppe må de utdanningsmessige investeringer relateres til denne spesifikke gruppens geografiske opphav, kulturelle praksiser, smak og livsstil og så videre. Som sagt har man i utgangspunktet ikke hovedfokus på å måle en avhengig variabel som utdanningsfremgang, og dens sammenheng med en uavhengig variabel som sosial bakgrunn. Spørsmål som ”hvor mye bidrar sosial bakgrunn til å forklare skolefremgang?”, kan ikke gis et meningsfullt svar i form av en tallverdi. Et svar i form av et korrelasjonstall skulle forutsette at de to variablene, sosial bakgrunn og utdanningsfremgang, på et meningsfullt sett kan isoleres fra andre variabler (Broady 1991: 350). Dette er da korrespondanseanalysens fordel ved at den viser til flere aspekter som, sammen med kjønn og alder, kan kombineres med for eksempel ulike former for kapital, smak og verdier. For mitt vedkommende er dette med på å understreke hvor viktig det er å ikke bare se på sosial bakgrunn og rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger isolert, men samtidig relatere det til blant annet kunstfeltet og den overrekrutteringen som kan sies å prege det.

## **2.2.2 Sosiale felt og kunstinstitusjonen**

Grunnlaget for feltteorien tilsier at det skjer gradvise differensieringsprosesser i den sosiale verden. Bourdieu mener at samfunnet utvikler seg slik at det oppstår autonome universer eller felt, der det er egne lover. Innenfor kunstfeltet dreier dette seg om at det økonomiske er ”snudd helt på hode”. Prosessen går ut på å skille økonomiske målsetninger fra feltets spesifikke målsetting, som for eksempel kommer til uttrykk i forskjellen mellom kommersiell kunst og det man kan kalle ren kunst. Sistnevnte er den egentlige kunsten, som ifølge de autonome normene avviser kommersielle mål. Kunstneren og kunstnerens produksjon skal dermed avvise enhver ekstern etterspørsel og dens sanksjoner som er av økonomisk art. Feltet er derfor preget av en grunnleggende lov om benektelse av den økonomiske kapitalen, her

skal ingen komme inn med kommersielle siktemål (Bourdieu 1996: 140-141). Ifølge Solhjell har man felles interesser og verdier utad, men preget av stridigheter innad. Det kan arte seg slik at: ”Kunstinstitusjonen er befolket av individer som strides om hva som er verdifull kunst, men som alle er forenet i troen på at kunst er noe verdifullt” (Solhjell 1995: 24).

Dag Solhjell tar for seg den norske kunstinstitusjonen med fokus på billedkunstnernes situasjon. I hans bok fra 1995 er det lagt vekt på kunstsektorens ulike aktører, og lite sies om kunstutdanningen. Allikevel finner man beskrivelser av kunstfeltet som et verdisystem med mange konflikter, hentet fra Bourdieus teorier om sosiale felt. Det viktigste skillet er mellom autonome og heteronome felt. Autonomi er i Solhjells forståelse en betegnelse for et felts uavhengighet fra innflytelse utenfra, blant annet fra andre felt, mens heteronomi står for avhengigheten av en slik innflytelse. Solhjell mener videre at det er særlig to sosiale felt som reduserer og trenger inn i andre felts autonomi, det økonomiske og det politiske. I kunstinstitusjonen er det betegnelse på kunstverkene og på kunstneren som er de distinktive egenskapene som definerer posisjonene, det vil si hvilket sted for eksempel forskjellige billedkunstnere befinner seg i et felt. Hvordan disse posisjonerer seg avhenger av hva slags kapital en besitter. Innenfor kunstfeltet er det særlig tre ulike kapitalformer som har stor betydning. Den økonomiske eller materielle kapitalen viser til penger, symbolsk kapital er den anerkjennelse eller prestisje man har og kulturell kapital er knyttet til spesielle kunnskaper og utdanning. Solhjell redegjør videre for Bourdieu og understreker: ”Den kapital som er særegen for det enkelte felt, og har størst verdi der, kaller han spesifikk kapital. Kunstinstitusjonens spesifikke kapital er den symbolske” (Solhjell 1995: 25).

Generelt kan det sies at noen er ”innenfor” og andre er ”utenfor” i det norske kunstlivet. De som er innenfor (for eksempel kunstakademier, kunstnerorganisasjoner) har liten offentlig dialog og kontakt med de som er utenfor (for eksempel amatører, private kunstsoler). Skillet mellom disse to kommer, ifølge Solhjell, til uttrykk ved det man kaller høykultur som kjennetegnes ved offentlig subsidiering, store tilskudd fra Kulturdepartementet og mest makt i kunstsektoren. På den andre siden har vi lavkultur basert på markedet, preget av mye egenfinansiering og salg, samt lite makt i kunstsektoren (Solhjell 1995: 25-26). Videre vises det til at kunstinstitusjonen har porter med portvakter, hvor kunstnere og eventuelle kunstverk skal passere. Noen porter er trange, andre er vide. Ved hver port er det portvakter som ved hjelp av ulike kriterier bestemmer hvem som skal slippe gjennom og få belønning. Solhjell



mener at disse kriteriene kommer til uttrykk ved kunstinstitusjonens tre kretsløp: Det *eksklusive* er preget av at porten er trang, for både kunstnere og publikum. Symbolsk kapital eller anerkjennelse er i første rekke belønningen portvaktene gir de få som slippes gjennom. Det er kunst for kunstens skyld. I det *inklusive* kretsløpet er porten vid og inkluderende. Her er det politisk kapital i form av kulturpolitiske belønninger portvaktene gir til de mange som slipper gjennom. Dette dreier seg om offentlig kulturpolitikk i utvelgelsen av kunst. For eksempel ut fra kjennetegn ved kunstneren (som bosted, medlemskap), at kunsten skal være pedagogisk og dermed føre til økt interesse, økt forståelse og økt bruk av kunst. Tanken om at kunsten er et kulturelt gode og at alle har rett til kunst står sterkt. I det *kommersielle* kretsløpet er det økonomiske kriterier som regjerer. Her utdeles det materiell kapital og markedsandeler, og dermed er det de økonomiske belønningene som har størst betydning. Det er kunst for markedets og pengenes skyld. Disse tre kretsløpene kan forstås som institusjoner med hver sin spesifikke kapital, hvor ulike mengder av en bestemt kapital har størst betydning, men det betyr ikke at disse tre ulike typene er ment som avgrensede områder. De flyter snarere over i hverandre, og det Solhjell med Bourdieu kaller agenter, kan innta flere posisjoner mellom de nevnte ytterpunktene (Solhjell 1995: 26-33). Men i de eksklusive og inklusive kretsløpene finner man en vid statusskala som skiller mellom kunstnerne, og skaper ytterpunkter som er langt fra hverandre. Det kan dreie seg om den høye statusen statlig finansiering har på den ene siden av skalaen og den lave statusen inntekter fra salg til det vanlige publikum har på den andre siden av skalaen. Men hovedregelen er uansett denne: ”Jo lenger unna markedet den økonomiske kilden befinner seg, jo høyere status gir pengene” (Solhjell 1995: 38). Suksess fra det inklusive eller kommersielle kretsløpet kan ikke veksles inn i symbolsk kapital. Men har man opparbeidet seg mye symbolsk kapital kan man veksle det inn i kommersiell kapital uten at man taper anerkjennelse (Solhjell 1997a: 19-20).

Belønningene fra ulike kretsløp har altså ulik betydning og ulik status. Dette kan blant annet komme til uttrykk i forhold til materielle belønninger. Økonomiske vederlag fra det eksklusive kretsløpet har større status enn om det hadde kommet fra det inklusive kretsløpet, som igjen har høyere status enn hvis det kom fra det kommersielle kretsløpet, som i tillegg kan ha negativ symbolverdi (Solhjell 1995: 43). Men etter Arild Danielsens oppfatning har det i de siste tiårene skjedd en dreining mot at flere kunstnere blir involvert i kunstnerisk virksomhet der markedsrelasjoner spiller en sentral rolle. Dette har å gjøre med overrekrutteringen som preger kunstfeltet, ved at stadig flere vil bli kunstnere og at det ikke er

en tilsvarende vekst i ledige posisjoner innenfor kunstinstitusjonene eller en tilsvarende vekst i statlige støtteordninger. Av den grunn mener Danielsen at mange kunstnere ikke lenger har et like anstrengt forhold til markedet, og at de derfor i større grad vurderer mulighetene for kommersielle inntekter (Danielsen 2006: 20-21). Allikevel skal man ikke glemme at deltakelsen i kunstinstitusjonen for mange handler om konkurransen i det å passere portene som, hvis man lykkes, vil føre til tilegnelsen av symbolsk kapital. I neste omgang kommer den politiske og materielle kapitalen inn i bildet (Solhjell 1995: 77). ”De som bemanner de ulike portene, kjemper alle for at den kapitalen de kan tildele, skal stå høyt i kurs og gi høy avkastning, både for dem selv og dem de lar passere” (Solhjell 1995: 77). Solhjell mener at kunstnere i størst grad rekrutteres fra sosiale grupper med høy utdanning, god økonomi og en velutviklet kulturinteresse. I denne sammenhengen er altså kunstnerne en gruppe med høy status, høy kulturell kapital med beskjeden økonomisk inntekt, det vi ved hjelp av Bourdieu begrepsapparat kaller den intellektuelle posisjon (Solhjell 1995: 104).

### **2.2.3 Kunst og sosiologi**

Ifølge Bourdieu går ikke sosiologi og kunst hånd i hånd. Dette skyldes blant annet at sosiologiske forklaringer ikke passer helt inn i kunstens univers, der troen på den unike ikke-skapte skaper står sterkt. ”Sociologien - og dens foretrukne redskap, statistikken - nedvurderer og tilintetgjør, forfladiger og reduserer den kunstneriske skabelseshandling. Den sidestiller de store og de små, og formår under alle omstendigheter ikke at indkredse det der ligger bag de stores genialitet” (Bourdieu 1997: 211). Men her er nok fokuset i større grad rettet mot selve kunstverket og kunstprosessene, fremfor et fokus på de sosiale karakteristikk ved kunstnerne. Bourdieu mener at man ikke kan kun nøye seg med de sosiale betingelsene som gjelder produsentenes produksjon, det vil si det som determinerer dannelsen og utvelgelsen av kunstnere. Kunstsosiologien må også undersøke de sosiale betingelsene som gjelder for produksjonen av produksjonsfeltet med kunstverket som gjenstand for tro, kjærlighet og estetisk nytelse, hevder han (Bourdieu 1997: 221). Det er kanskje her jeg vil bryte med noe av Bourdieus sosiologi, for jeg skal faktisk ikke konstruere et kunstfelt og plassere kunstnere etter rykte, kvalitet og talent. I stedet skal jeg nettopp bryte inn i den forståelsen man, i hvert fall undertegnede, har om kunstnere og se om sosial bakgrunn er en faktor som kan vise seg å være vel så viktig som forklaringer basert på karakteristikk som et medfødt talent og andre diffuse og vanskelig målbare forståelser sett i en kvantitativ sammenheng.

## 2.2.4 Verditeori, kulturteori og sosial posisjon-teori

Boudon mener den sosiale statusen individer oppnår er et resultat av en totrinns utsilingsprosess. I det første trinnet går man fra en gitt sosial bakgrunn til et gitt utdanningsnivå. I det andre trinnet går man fra utdanningsnivå til oppnådd status. I begge trinnene forutsettes det at den såkalte utsilingsprosessen er basert på ulikhet (Boudon 1974: 21).

Boudon gir oss en kort introduksjon av det han mener er de viktigste teoriene knyttet til ulikheter i utdanningsmuligheter. Verditeorien forklarer forskjeller i utdanningsmuligheter med eksistensen av ulike systemer av verdier blant diverse sosiale klasser. Han peker deretter på en undersøkelse av Hyman, gjort i 1953, som viser at jobbforventningene til ungdommer varierer med deres sosiale bakgrunn. Mens unge mennesker fra over- og middelklassen legger stor vekt på om en jobb er i samsvar med deres dype personlige interesser, er ungdommer fra lavere sosiale klasser mer opptatt av pengebelønninger, jobbsikkerhet og lignende aspekter ved ansettelsene eller stillingene. Følger man Hymans teori er det ulike måter å vurdere hva som menes med sosiale prestasjoner eller hva man tenker som veloverveide, effektive veier mot å oppnå en viss posisjon, og at disse varierer som en funksjon av sosial bakgrunn. Sagt med andre ord vil mennesker fra forskjellige sosiale klasser tillegge ulike verdier knyttet til utdanning (Boudon 1974: 22).

En annen teori som delvis er utviklet som en reaksjon på verditeorien, er sosial posisjon-teorien. Der påstås det at en betydelig del av unge mennesker fra lavere klasser tillegger høyere utdanning en høy verdi, samtidig som en betydelig del av unge mennesker fra middelklassen gir det en lavere verdi, noe som taler imot Hymans verditeori. Boudon mener at en sosial status et individ ønsker å oppnå må relateres til hans eller hennes bakgrunn. Selv om to ungdommer fra ulike sosiale klasser ønsker å bli for eksempel advokat og ønsker å nå det samme punkt på den sosiale skala, betyr ikke nødvendigvis at de begge har samme nivå av aspirasjon om eller streben etter å nå dette. Ifølge Keller og Zavalloni så er det ikke nødvendig å forutsette at individer i ulike sosiale klasser har forskjellige verdier knyttet til skoleprestasjoner eller rollen til høyere utdanning. I stedet bør man se på at når man når et bestemt utdanningsnivå eller en gitt status betyr at man blir eksponert for de kostnader og belønninger som kommer til å utgjøre en forskjell og variere sett i forhold til sosial bakgrunn

(Boudon 1974: 23). Valgene som blir tatt kan derfor sies å være påvirket av ens sosiale posisjon (Hansen 2005: 139).

Den tredje mulige forklaringen er det Boudon kaller kulturteorien, der ulike utdanningsmuligheter genereres hovedsaklig av forskjellen i kulturelle muligheter som familier har tilgang til, knyttet til deres sosiale bakgrunn. De fra lavere klasser må lære seg verdier og utvikle ferdigheter som deres familie ikke har forberedt dem på, mens det er en høy grad av overensstemmelse mellom dyktighet og holdninger som verdsettes positivt og læres av middelklassens familier fra deres side, og skolen på den andre (Boudon 1974: 23). Boudon peker videre på valget unge mennesker står overfor, om de skal gå på en allmennfaglig eller yrkesfaglig linje. Man kan forvente at valgene som blir tatt er preget av sosial bakgrunn. Hvis en fra den øvre sosiale klasse velger en yrkesfaglig retning vil det mest sannsynlig føre til en nedadgående sosial mobilitet, mens for en fra lavere klasser vil ha gode grunner til å forvente oppadgående sosial mobilitet selv om han eller hun velger en yrkesfaglig retning. Den forventede gevinsten ved utdanning vil etter alt å dømme bli forskjellig vurdert av familiene, på samme måte som det vil bli forskjellig vurdert av de unge selv (Boudon 1974: 29).

### **2.2.5 Sosiale kostnader og belønninger**

Man kan tenke seg at ungdom står ovenfor et valg mellom alternativ *a* og alternativ *b* i forhold til videre utdanning, hvor alternativ *a* er det som mest sannsynlig fører til en høyere sosial status. Da kan man ifølge Boudon si at den forventede gevinsten ved å velge *a* fremfor *b*, øker som funksjon av familiens sosiale status. Jo høyere sosial status, jo høyere er den forventede gevinsten assosiert ved valget av *a*. Ser man i neste omgang på kostnadene ved å velge *a* så er ikke disse bare økonomiske, men også sosiale. Ved å ikke velge en prestisjemessig linje kan det representere en høy sosial kostnad for en fra en middelklasse familie hvis de fleste av hans venner har valgt det, mens det for en fra lavere klasser ved å velge samme kurs kan representere en høy sosial kostnad hvis de fleste av hans venner ikke har valgt det. Boudon mener derfor at den forventede kostnaden av *a* generelt vil være større, jo lavere statusen familien har. Hvis nytten ved å velge *a* fremfor *b* er større, jo lavere er kostnadene og jo større er gevinsten. Jo høyere status, jo større er sjansen for at den unge velger *a* fremfor *b* (Boudon 1974: 29-30).

Sosial posisjon-teorien introduserer antakelsen at selv om alle andre faktorer er like, så vil folk gjøre forskjellige valg knyttet til deres posisjon i stratifikasjonssystemet. Med andre ord er det antatt slik at personer handler rasjonelt, i en økonomisk forstand av begrepet, ved å maksimere nytten ved deres utdanningsvalg. Men oppfører seg også i henhold til deres posisjon i stratifikasjonssystemet (Boudon 1974: 36). Forskjellen i fordelingen er et resultat av påvirkningen fra familiebakgrunnen på et sett av mellomliggende variabler. Slik som familiens kulturelle utrustning, holdninger og interesser som har blitt gitt mest oppmerksomhet i empiriske undersøkelser (Boudon 1974: 67).

Altså er kulturell ulikhet i mange henseender grunnen til den høye andelen av ulikhet i utdanningsmuligheter som kan bli observert i ethvert industrielt samfunn. Man har ved hjelp av denne teorien avvist andre former for stratifikasjon som ikke medieres gjennom kulturell ulikhet mener Boudon. Fokuset på kulturelle effekter overser andre mulige former for stratifikasjon, som derfor gjør det umulig å avgjøre hvor stor eller liten denne effekten er i forhold til andre effekter av sosial stratifikasjon (Boudon 1974: 83). Ifølge Boudon vil primæreffektene, altså de kulturelle ulikhetene, dø ut jo høyere opp i utdanningssystemet man kommer. I stedet er ulikhetene i aspirasjon som en funksjon av sosial bakgrunn merkbar, uansett hvilket utdanningsnivå hvor observasjonen er gjort (Boudon 1974: 86). Med tanke på sosial mobilitet så peker Boudon på evnen til å motstå nedadgående mobilitet blant dem med høy sosial bakgrunn, samtidig som den manglende evnen til lavere klasser å unnslippe ugunstige sosiale posisjoner er merkbar. Her er altså den sosiale arv en faktor som har effekt i å beskytte folk mot nedadgående mobilitet (Boudon 1974: 128).

## **2.2.6 Sosial bakgrunn og høyere utdanning i Norge**

Ifølge Hansen kan man si at studenter i Norge innenfor prestisjefulle felt som medisin eller høyere nivå knyttet til bedriftsledelse og ingeniører, kan se frem til sikre jobber og høy lønn. Og videre pekes det på at rekruttering til slike utdanninger viser større sosial ulikhet enn i andre høyere utdanningsprogrammer (Hansen 1997: 305). De profesjonsmessige utdanningene er også de mest selektive. Opptaket er basert på konkurranse, hvor karakterene fra videregående er det viktigste kriteriet for seleksjonen (Hansen 1997: 307). Det er ifølge Hansen slik at det er mindre sosial ulikhet jo høyere opp i utdanningssystemet en kommer og seleksjonshypotesen er med på å forklare dette. Studenter har en tendens til å ta like valg ved høyere enn ved lavere nivå i utdanningssystemet, fordi effektene ferdigheter og motivasjon

har, svekkes eller reduseres på høyere nivå. Bare de studenter fra lavere sosiale klasser som har ferdighetene som skal til, oppnår utdanningsmessige kvalifikasjoner over det laveste nivå. Resultatet av en slik seleksjonsprosess er at studentpopulasjonen blir mer homogen med tanke på ferdigheter og motivasjon etter hvert som en tar stegene opp utdanningsstigen. Men man skal ikke av den grunn se bort fra at sosial bakgrunn fortsetter å påvirke utdanningsvalg på høyere nivå (Hansen 1997: 308). Hansen kommer frem til at blant døtre og sønner som har foreldre med høy utdanning er det også en større andel som tar profesjonsutdanning eller annen høyere utdanning. De med middelklassebakgrunn har en større andel som tar en høgskoleutdanning, mens de med arbeiderklassebakgrunn har en større andel som forlater utdanningssystemet (Hansen 1997: 312). Sosial ulikhet er noe som fortsatt gjør seg gjeldende gjennom hele utdanningskarrieren. Ifølge Hansen er sosial bakgrunn og foreldrenes inntekt av betydning for om man tar en utdanning, eller hvilken type utdanning en velger. Dessuten er det slik at valget om man skal eller ikke skal investere tid og penger i utdanning, uten garanti for suksess, avhenger av ressursene i familien. De økonomiske kostnadene ved å ta høyere utdanning er større jo lavere inntekt familien har (Hansen 1997: 317-318). Ressursene er et viktig aspekt sett i forhold til den overrekrutteringen som gjør seg gjeldende innenfor kunstfeltet. En overrekruttering som mange kunststudenter overser bevisst eller ubevisst og ikke har fått med seg når de ser for seg en kunstnerisk karriere. Det er kanskje her mye av det mer diffuse spiller inn i form av det nevnte talentet, medfødte evner og et kall som kanskje overbeviser en til å tro at man nærmest er dømt til å lykkes. Dette kan være med på å gjøre mange av kunststudentene overbevist om at de er blant de utvalgte, som i neste instans møter de harde realiteter etter endt utdanning. Men kanskje er det slik at sosial bakgrunn ikke bare har betydning for rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger slik jeg har grunn til å tro, men også at det kommer til uttrykk i hvem som klarer å leve av sitt kunstneriske virke. Kanskje det nettopp er sosial bakgrunn som er med på å avgjøre og dermed er med på å bestemme hvem som kan og ikke kan bli kunstnere etter endt utdanning.

### **2.2.7 Sosial bakgrunn og kunstutdanninger**

Selv oppfatter jeg utdannelsen av kunstnere som noe annerledes enn andre profesjonsbaserte utdanninger som for eksempel advokater eller leger. Kunstnerne er ikke garantert en jobb innenfor sitt kunstfelt etter endt utdanning og det er heller ikke sikkert at de lykkes i kunstverden i det hele tatt. Så hva er da motivasjonen bak å ta en slik utdanning? Dette vil jeg ikke kunne gi noe godt svar på i denne oppgaven, men i stedet vil jeg undersøke om det er

slik at sosial bakgrunn har betydning for rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger og om man lykkes eller ikke etter endt utdanning. Skal jeg følge i Bourdieus fotspor i denne sammenhengen så blir forholdet mellom kulturell og økonomisk kapital av betydning, samt de symbolske avkastningene som trolig preger kunstverdenen. For dem med høy kulturell kapital vil kunstmuseer, gallerier og teater være en naturlig del av hverdagen, man har en følelse av at man hører til. For dem med lav kulturell kapital vil dette være noe fremmed, og en følelse av å ikke høre hjemme der (Esmark 2006: 79-80). Ut fra dette vil man kunne tenke seg at de som har foreldre med høy kulturell kapital har større sjanse for å ta en kunstutdanning og at de muligens også har større sjanser for å lykkes som kunstnere etter endt utdanning. For dem med lav kulturell kapital kan man forvente at dette vil være omvendt, siden det mest sannsynlig vil dreie seg om en verden de ikke vet hvordan de skal mestre eller noe som i utgangspunktet er en uaktuell utdanning og yrkesvei.

Men det store spørsmålet er om de sosiale forskjellene kommer til uttrykk i rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger. Det er blitt påvist at en økende andel av befolkningen tar høyere utdanning og en følge av dette er at vi i Norge har en større og bedre utdannet mellomlagsbefolkning (ifølge Bjørkås 2004). Som tidligere nevnt blir valget ved å ta en kunstutdanning sett på som risikofylt, både yrkesmessig og inntektsmessig. At flere velger å ta høyere utdanning vil sannsynligvis gjøre utslag på hvem som rekrutteres til kunstutdanninger og hva slags utbytte de har av det. Det kan tenkes at de økonomiske hensynene ved å ta en kunstutdanning har liten betydning hvis foreldrene har høy økonomisk kapital. Eller på den annen side kan det være at noen ønsker å bryte med tradisjonene foreldrene har satt, som for eksempel er lege eller advokat, og dermed tar et bevisst valg for å skille seg ut fra, og bryte med sine foreldres utdannelse og yrkesvei. De økonomiske sidene ved dette vil mest sannsynlig ikke være av like stor betydning som for de med lav økonomisk kapital. Å ta en kunstutdanning kan være en sjanse som er verdt å ta, som tillater at man kan prøve og feile. Hvis man ikke lykkes kan man alltid ta en annen utdanning som fører til en sikrere inntekt og yrke. Med dette i bakhodet vil jeg tro at man kan forvente å finne at dem med høy sosial bakgrunn har større sjanse for å lykkes som kunstnere enn dem med lav sosial bakgrunn. Det vil sannsynligvis være sånn at noen med lav sosial bakgrunn lykkes som kunstner, men at disse er i et fåtall og på den måten er unntaket som bekrefter regelen.

Men det kan være visse forbehold i mine forventninger med tanke på at Norge blir sett på som et relativt egalitært samfunn. De sosiale forskjellene i rekrutteringen til de statlige kunstutdanningene kan jo vise seg å være forsvinnende små og at dette også gjør at sosial bakgrunn har mindre betydning i forhold til utbytte av kunstutdanninger. Uansett vil jeg med denne oppgaven forsøke å finne ut om sosial bakgrunn *kan* forklare noe av rekrutteringen og resultatene av ulike kunstutdanninger.

Jo høyere utdanningsnivå, jo større sjanse er det for at man benytter seg av ulike kunst- og kulturtilbud, siden det ifølge tidligere forskning fører til et mer aktivt forhold til kunst og kultur. Disse sammenhengene er klare og har vært stabile over tid påpeker Arild Danielsen. Men han stiller seg spørsmålet om dette vil vedvare, siden kunst og kultur er i stadig endring, samtidig som utdanningssystemet vokser kraftig og er mer differensiert. Uansett er antakelsen om at man må ha en viss kjennskap til kunst- og kulturhistorie for å kunne fortolke og vurdere kunst på et høyere nivå fortsatt tilstede i visse miljøer (Danielsen 2006: 91-92). Spørsmålet er om en eksklusiv dyrking av den tradisjonelle høykulturen nå blir sett på som noe snevert, og at man har fått et nytt ideal for kulturell kompetanse. Kanskje er det en kulturell altetenhet som er det nye, hvor man er fortrolig med de høykulturelle formene, men at man samtidig har oversikt og innsikt i de populærkulturelle formene: ”Personer med høy utdanning, og høy kulturell kompetanse viser tiltagende interesser for, og fortrolighet med, populærkulturelle former. Det er derimot ikke noen tendens til utflytning den andre veien, i retning av at personer med lav utdanning i større grad er blitt interessert i og fortrolige med det som tradisjonelt er blitt regnet som høykulturelle former” (Danielsen 2006: 107).

### **2.2.8 Hypoteser: Rekruttering inn til og ut av ulike kunstutdanninger**

Fokuset i denne oppgaven er rettet mot den sosiale rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger. Det forventes at det foregår en seleksjon ved at man tas opp til skole, til linje, og en ytterlig seleksjon ved overgangen fra utdanning til det kunstneriske arbeidsmarked. Ut fra disse antakelsene kan det utledes hypoteser som setter søkelyset på de to typene rekruttering; og det er betydningen av sosial bakgrunn som skal undersøkes nærmere i de to analysekapitlene.

I kapittel 4 er fokuset på rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger. Jeg forventer at sosial bakgrunn har en viss betydning og at dette kommer til uttrykk i forhold til hvem som



rekrutteres til skole og til ulike linjer. Ifølge den tidligere forskningen går det et hovedskille mellom skapende og utøvende linjer, blant annet med tanke på hvem som rekrutteres inn til disse utdanningene og hvem som lykkes etter endt utdanning. I kapittel 4 er det disse hypotesene som er utgangspunktet for analysene:

*H1: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå) har en viss betydning for rekrutteringen inn til skole.*

*H2: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå) har holdt seg stabil i rekrutteringen inn til de ulike linjene over tid.*

*H3: Økonomisk kapital (målt ut fra foreldrenes inntekt) har en viss betydning over tid for rekrutteringen inn til skole.*

*H4: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå, foreldre i kultursektor) har større betydning for rekrutteringen inn til skapende utdanninger enn inn til utøvende utdanninger og designutdanninger.*

*H5: Økonomisk kapital (målt ut fra foreldrenes inntekt) har større betydning for rekrutteringen inn til utøvende utdanninger enn til skapende utdanninger og designutdanninger.*

I analysene forventes det at sosial bakgrunn har en viss effekt for rekrutteringen inn til skole og inn til linje. Dette har sitt grunnlag i den av foreldrene med høyeste inntekt og den av foreldrene med høyeste utdanningsnivå. Spørsmålet er hvor stor, middels eller svak betydning de viser seg å ha. I regresjonsanalysene vil det i tillegg kontrolleres for om foreldre som tilhører kultursektoren har betydning. På denne måten fanger man opp den kulturelle og økonomiske kapitalen, og om blant annet foreldrenes yrkestilhørighet til kultursektoren er med på å øke sjansen for å bli tatt opp til kunstutdanninger, og i neste omgang om man ender opp med et kunstnerisk yrke etter endt utdanning. Ifølge den tidligere forskningen går det et skille mellom skapende og utøvende kunstnere, ikke bare i hvordan de utfører sin kunst, men også i forhold til at det er en forskjell i rekrutteringen. Utøvende linjer tilbys kun ved en av kunsthøgskolene i datamaterialet og er av den grunn den minste kunstnergrupperingen. Da er

det kanskje slik at betydningen av sosial bakgrunn er større hos den utøvende, enn hos den skapende linjen. Men på den annen side så har den tidligere forskningen lagt vekt på at skapende kunstnere oftere beveger seg innenfor det eksklusive kretsløpet og kjemper mer om anerkjennelse enn om materielle belønninger. Av den grunn forventer jeg at kulturell kapital har større betydning for rekrutteringen til skapende kunstutdanninger, mens økonomisk kapital har større betydning for rekrutteringen til utøvende kunstutdanninger. Datamaterialet strekker seg over tidsperioden 1994 - 2006, og det vil derfor være av interesse å se på betydningen av sosial bakgrunn i rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger over tid. Datamaterialet vil deles opp i tre perioder og det forventes at rekrutteringen inn til skole og inn til linjer er preget av at kulturell kapital og økonomisk kapital har en viss effekt over tid. Uansett må en stille seg spørsmålet om det er slik at den sosiale rekrutteringen til ulike kunstutdanninger har holdt seg stabil eller om den har endret seg med årene.

Forholdet mellom kulturell og økonomisk kapital kan være av ulik betydning. Som Hansen (1997) kom frem til spiller ressursene til familiene en stor rolle, spørsmålet er hva som er utslagsgivende i rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger. På den ene siden har vi kulturell kapital som kan ha betydning i forhold til å sosialisere barna inn i en kulturell verden og overføring av en kulturell arv som gjør dem kjent med kunstfeltet, som igjen kan være med å øke interessen for en kunstutdanning og det å satse på et liv som kunstner. Økonomisk kapital kan ha betydning i forhold til økonomiske investeringer i utdanningen og dermed de kostnader og belønninger man står ovenfor før, under og etter en kunstutdanning. Man kan ta seg råd til en kunstutdanning siden den økonomiske kapitalen gjør det mulig å satse videre og at de usikre økonomiske fremtidsutsiktene ikke er avgjørende for å fortsette. Slik sett kan man si at noen har en økonomisk ballast ved inngangen til det kunstneriske arbeidsmarkedet, som frigjør tid til kunstnerisk arbeid og gjør det mulig å skaffe seg anerkjennelse uten å måtte ta flere ikke-kunstneriske jobber for å få hjulene til å gå rundt. Det vil derfor være nærliggende å tro at sosial bakgrunn har en viss betydning for rekrutteringen ut av de ulike kunstutdanningene og at det også vil komme til uttrykk som forskjeller mellom linjene, med hovedvekt på skillet mellom skapende og utøvende linjer. Kulturell kapital forventer jeg har størst betydning for skapende linjer, og mindre for utøvende linjer. Økonomisk kapital forventer jeg har størst betydning for utøvende linjer, og mindre for skapende linjer. I kapittel 5 er det disse hypotesene som danner utgangspunktet for analysene:

*H6: Sosial bakgrunn har en viss betydning for hvem som ender opp med kunstyrke etter endt utdanning.*

*H7: Sosial bakgrunn har en viss betydning for rekrutteringen ut av ulike linjer.*

*H8: Sosial bakgrunn har en viss effekt på den kunstneriske inntekten.*

*H9: Sosial bakgrunn har en viss betydning for linjer i hvor mye en tjener med kunstyrke.*

Mens jeg i det forrige så nærmere på ulike kapitaltyper, er fokuset i disse hypotesene mer på et samlet mål på sosial bakgrunn slik de vil inkluderes i de to regresjonsanalysene i kapittel 5. Det betyr at jeg ser på både kulturell kapital og økonomisk kapital samlet, og ikke separat slik tilfellet er i første del av kapittel 4.



### 3 Data, metode og metodologi

I dette kapitlet vil datamaterialet med de avhengige og uavhengige variablene presenteres. I tillegg vil det være en gjennomgang av de statistiske metodene som skal tas i bruk og noen av de metodologiske utfordringer som er særlig knyttet til forskningen rundt kunstnere og kunstutdanninger. Fokuset i denne oppgaven er på de statlige kunsthøgskolene i Bergen og Oslo. Datamaterialet strekker seg over en periode fra 1994 til og med 2006. Dette kunne vært problematisk siden de to kunsthøgskolene først ble opprettet 1. august 1996, men det dreier seg kun om at enkelte selvstendige og statlige kunstutdanninger ble slått sammen inn under det vi nå kjenner som Kunsthøgskolen i Bergen (KHiB) og Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO).

#### 3.1 Registerdata og variabelsammenhenger

Den store fordelen med registerdata er at man får nøyaktige opplysninger om målene for sosial bakgrunn, det vil si foreldrenes utdanning og inntekt, og er derfor mer presise i forhold til selvrapportering. Ulempen ligger i at en ikke kan si noe om personers holdninger og vurderinger (Melsom 2006: 10). Gambetta mener at unge menneskers utdanningsvalg er preget av at man vurderer sine akademiske evner, de økonomiske kostnadene og den forventede arbeidsmarkedsgevinsten ved å ta utdanning, og at disse valgene har bakgrunn i deres preferanser og ambisjoner (Hellevik 2008: 59). Sett i den sammenhengen har Mangset, ved hjelp av en spørreundersøkelse, funnet ut at kunststudenter skiller seg ut fra andre profesjonsstudenter når det gjelder utdannings- og yrkesmotivasjon. De er mer motiverte og engasjerte enn andre kategorier av profesjonsstudenter som lærere, journalister med flere. Men dette bildet er ikke entydig. Det finnes noen som tviler på valget av utdanning og framtidig yrke (Mangset 2004b: 21-24). En annen svakhet ved registerdataene er at valg av utdanningsretning er et mer komplekst valg enn valg av utdanningsnivå (Hansen 1995, i Frøseth 2006: 27). Påvirkning fra venner, lærere og konteksteffekter som skole- og klassemiljø har jeg ikke data på, og det vil uansett ikke være rom for dette i denne oppgaven siden fokuset ligger på om det er forskjeller i sosial bakgrunn for rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger (Frøseth 2006: 27).

Til tross for at registerdata har visse begrensninger er det en kilde til mye informasjon. Derfor vil jeg videre rette større fokus på hva denne typen datamateriale gir av analysemuligheter, selv om det er viktig å kjenne til de manglene som er nevnt i avsnittet ovenfor. Uansett må

man være oppmerksom på det Pawson kaller ”flat hypotheses-making”, hvor endring i en variabel blir forklart ved endring i en annen. Medisinen mot denne er et rammeverk med mekanismer, kontekst og utfall. I første omgang bør man se nærmere på de mekanismene som frembringer observerbare utfallsmønstre. Videre bør man fokusere på at forholdet mellom de frembringende mekanismene og deres effekter ikke er fastsatt, men er avhengig i forhold til konteksten. De empiriske forholdene som undersøkes i forskning er utfall. Utfallet blir forstått som et resultat av de underliggende mekanismene som virker innen spesifikke kontekstuelle betingelser. Man ser nærmere på utfallet for å finne ut så mye man kan om de mekanismer og kontekster som opprettholder dem (Pawson 2000: 294-298). Med andre ord bør man være observant på kausale årsaksforklaringer. Kontekster som institusjonelle forhold, arbeidsmarkedet for kunstnere og den generelle overrekutteringen vil være viktige å ha med seg i arbeidet med denne oppgaven, siden: ”Rekutteringen til kunstneryrkene - og kunstnernes videre karrierer - påvirkes i høy grad av ganske konkrete og trivielle økonomiske og materielle rammebetingelser” (Mangset 2004a: 67-68). Det gir uansett en dypere mening til variabeldata og variabelsammenhenger.

Mangset skriver: ”Hvem som faktisk blir suksessrike kunstnere, avhenger i praksis i høy grad av sosial bakgrunn, sosialiseringsprosesser, nettverk, portvoktere og kunstnernes egen strategiske adferd på kunstfeltet” (Mangset 2004a: 10). Jeg vil i denne sammenhengen kun rette oppmerksomheten mot en av disse dimensjonene, aspektet sosial bakgrunn. Analysene mine vil derfor ikke gi noen forklaring på de andre påvirkningsfaktorene Mangset nevner, selv om den tidligere forskningen kan gi en pekepinn på hvordan disse fungerer.

## **3.2 Metode og metodologi**

Valg av metode legger føringer for hva man kan stille spørsmål om, og hva man kan forvente å få svar på. Den kvantitative metoden og statistikken i særdeleshet har lenge vært utsatt for skepsis fra mange forskjellige kanter, både innen sosiologien og fra tilstøtende fagområder. Kritikken rettes spesielt mot at tallenes tale sier lite om sosiale relasjoner og meninger, fordi individene, også det kollektive, blir redusert til og målt gjennom antall og størrelser. Statistikken gir oss kun deler og ingen helhet kan det påstås. I tillegg er den preget av kausalitetsforklaringer, der det nærmest finnes en lovmessig årsak, slik at all menneskelig handling er å betrakte som determinert og dermed forutsigbar (Helland 2003: 536).

Hovedkritikken mot kvantitativ metode, fra sosiologen Dag Østerberg sitt synspunkt, er i følge Helland todelt. Den første er rettet mot at statistikk forutsetter et bestemt menneskesyn, hvor mennesket er helt løsrevet fra sosiale relasjoner og kontekster. Den andre legger vekt på at kvantitativ metode blir drevet av en kausalitetstenkning som fører til at man ser etter sosiale lovmessigheter og dermed prøver å forutsi menneskelig handling. Sagt med andre ord er kvantitativ metode verdiløs for samfunnsvitenskapen, i Østerbergs øyne (Helland 2003: 537). Men, på den annen side innebærer kvantitativ metode fortolkning som sammen med teori bestemmer hvilke sammenhenger man er ute etter å finne. Forskerens egne oppfatninger, som gjennom refleksjon og analyse endres gjennom analysearbeidet, påvirker den mening de statistiske dataene får på slutten av en forskningsrapport (Helland 2003: 539). Hvilken metode man skal bruke handler lite om hva som er best av kvalitativ eller kvantitativ metode, men mer om hvilke spørsmål man vil undersøke (Helland 2003: 542). Ifølge Helland viser ikke statistiske metoder til årsakssammenhenger, men snarere probabilistiske eller mulige sammenhenger. Disse må derfor alltid settes inn i en teoretisk fortolkningsramme, som gir mening til statistikken, men uten at man kan påstå å ha kommet frem til sosiale lovmessigheter eller deterministiske sammenhenger av den grunn (Helland 2003: 546). Statistikken brukes når man ønsker å vite noe om utbredelsen av fenomener og hvordan denne varierer mellom ulike sosiale grupperinger (Helland 2003: 548).

### **3.3 Avhengige variabler: Rekruttering og kunstyrke**

Datamaterialet er basert på utdanningene som tilbys ved kunsthøgskolene i Bergen og Oslo, og de studentene som er tatt opp i perioden 1994 - 2006. Det er kombinerte registerbaserte data satt sammen av SSB, som foruten utdanning inkluderer blant annet informasjon om alder, kjønn, yrke og inntekt. I de neste delene av dette kapitlet vil jeg presentere de avhengige og uavhengige variablene samt de statistiske metodene som skal brukes i analysene. I kapittel 4 vil analysen dreie seg om betydningen av sosial bakgrunn i rekrutteringen inn til skole og inn til linjer. Analysen i kapittel 5 fokuserer på rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger, med vekt på utbytte av utdannelsen, der suksesskriteriet måles i form av om en har kunstyrke og hvilken inntekt kunststudentene har etter endt utdanning.

### 3.3.1 Kunsthøgskolene i Bergen og Oslo

I kapittel 4 vil jeg se på rekrutteringen inn til Kunsthøgskolene i Bergen og Oslo, som består av de 2862 personene som er tatt opp i perioden 1994 til og med 2006. Den avhengige variabelen i første analysedel (kapittel 4) er altså skole.

**Tabell 3.1: Antall kunststudenter på skolene. Absolutte tall og prosentuert.**

Skole		
KHiB	935	32,7
KHiO	1927	67,3
Total (N)	(2862)	100

En ny institusjonsstruktur, med virkning fra 1. august 1996, førte til at flere selvstendige høyskoler ble slått sammen til Kunsthøgskolen i Oslo. Disse var Statens håndverks- og kunstindustriskole, Statens kunstakademi, Statens teaterhøgskole, Statens operahøgskole og Statens balletthøgskole. Vestlandets kunstakademi og Statens høgskole for kunsthåndverk og design ble på sin side samorganisert med Kunsthøgskolen i Bergen (St.meld. nr.18, 2001-2002, punkt 6.1). Dette har ført til at de selvstendige utdanningene i for eksempel Oslo nå går inn under ulike fakultet, men ikke endret innhold av den grunn. I 2003 kom det en kvalitetsreform for høyere utdanning som har endret utdanningsforløpet, med treårig bachelorgrad og toårig mastergrad. Hvilken innvirkning det har på mitt datamateriale er vanskelig å si, men i noen tilfeller dreier det seg om at det som tidligere var en fireårig utdanning, nå er treårig. Dette vil gjelde blant annet kunstakademi/billedkunstutdanningen, men i de fleste fall er den uendret slik som skuespillerutdanningen ved Kunsthøgskolen i Oslo, som fortsatt er treårig slik den var før kvalitetsreformen. Om dette påvirker datamaterialet og analysene er lite sannsynlig siden det dreier seg om strukturelle endringer av studiene, samt en sammenslåing av tidligere selvstendige skoler og jeg vil tro at innholdet i kunstutdanningene neppe har endret seg mye. I hvert fall har ikke den nye institusjonsstrukturen eller kvalitetsreformen direkte konsekvenser for datamaterialet siden utdanningene er registrert etter fag.

### 3.3.2 Fagfelt og linjer

For å få en bedre oversikt over datamaterialet er enkeltutdanningene ved de to statlige kunsthøgskolene slått sammen til fagfelt og linjer, ved hjelp av standard for



utdanningsgruppering NUS2000 (SSB 2001). Ut fra tabell 3.2 kan man se at det er visse utdanninger som kun tilbys ved Kunsthøgskolen i Oslo. Det dreier seg stort sett om det man kaller utøvende kunstutdanninger, som viser seg i de tre første radene i tabellen. Disse er i tillegg preget av at få tas opp, og derfor et noe trangere nåløy for å komme inn, som også er en konsekvens av at de bare tilbys ved den ene av skolene. Resten av fagfeltene tilbys ved begge kunsthøgskolene. Tabellen tar ikke med de 34 personene som er registrert med ulike uspesifiserte utdanninger innenfor blant annet humaniora, estetikk og lærerutdanninger.

**Tabell 3.2: Antall kunststudenter på ulike fagfelt. Absolutte tall.**

Fagfelt	Skole		Total
	Bergen	Oslo	
Teater og film	0	150	150
Dans og ballett	0	241	241
Opera	0	44	44
Kunstfag (bl.a farge, fotografi, grafikk, keramikk, metall og tekstil)	408	577	985
Billedkunst (inkl. kunstakademi, maleri og skulptur)	189	344	533
Grafisk design og visuell kommunikasjon	178	196	374
Design (interiør, møbel, klær og kostyme)	157	344	501
Total (N)	(932)	(1896)	(2828)

Kategorien teater og film inkluderer skuespiller, scenografi, sceneinstruktørutdanning, teater og filmutdanning. Dans inkluderer koreografi, pedagogikk, ballett og andre former for dans. Opera er den eneste av fagfeltene hvor det kun utdannes en type, nemlig operasangere. Kunstfag inkluderer ulike former for kunsthåndverk i form av farge, metall, grafikk og fotografi. Billedkunst inkluderer kunstakademiutdanning, maleri og skulptør. Grafisk design og visuell kommunikasjon er selvforklarende, mens siste fagfelt sikter til ulike former for design hvor kunsthøgskolene tilbyr utdanninger innenfor interiør og møbler, samt klær og kostymer.

Denne inndelingen er gjort for å gjøre et bredere skille mellom de ulike utdanningene. I utgangspunktet hadde jeg tenkt å dele inn etter dagens fakulteter og avdelinger, men det ble mer hensiktsmessig å finne fagmessige likheter blant utdanningene som finnes i datamaterialet, for så å gjøre disse om til fagfelt. Som tabell 3.2 viser så er det en større andel innenfor kunstfag, billedkunst og design enn det er hos de andre fagfeltene. Dette har sin forklaring i at disse tilbys ved begge kunsthøgskolene, at det er flere studieplasser og at

opptaket dermed er større. For teater og film, dans og ballet og opera er situasjonen en annen. Her er antall kunststudenter lavere, utdanningene tilbys kun ved en skole og få slipper gjennom nåløyet.

I tabell 3.3 har jeg slått sammen fagfeltene (i tabell 3.2) til linjer, slik at man under ”utøvende” finner teater, film, dans, ballet og opera. ”Skapende” inneholder kunsthåndverk og billedkunst. ”Design” inkluderer grafisk design, visuell kommunikasjon og design. Denne inndelingen er gjort for å gjøre et enda bredere skille mellom de ulike fagfeltene, fordi den tidligere forskningen blant annet peker på et skille mellom skapende og utøvende kunstnere. Jeg har selv valgt å ha design som egen kategori her, siden jeg mener den på en måte faller mellom de to andre linjene og ikke helt hører hjemme i noen dem. Denne tredelingen av fagfeltene blir brukt i begge analysekapitlene, blant annet når jeg skal se på utbytte av utdanningen og om det er forskjell mellom linjene i hvem som lykkes som kunstner og hvor mye en har i inntekt.

**Tabell 3.3: Antall kunststudenter på ulike linjer. Absolutte tall.**

	Skole		
Linjer	Bergen	Oslo	Total
Utøvende	0	435	435
Skapende	597	921	1518
Design	335	540	875
Annet (uspesifisert)	3	31	34
Total (N)	(935)	(1927)	(2862)

### 3.3.3 Kunstyrke

I kapittel 5 er det dem med oppstart mellom 1994 til og med 2001 som er i fokus, og er grunnlaget for analysene av utbytte av ulike kunstutdanninger. Denne avgrensningen er gjort for å sikre seg at kunststudentene er ferdig med utdannelsen siden jeg vil se på den samlede inntekten i 2004 og 2005, samt dem som etter min klassifisering har et kunstyrke i 2005.

Den avhengige variabelen i kapittel 5 er yrke, med verdiene kunstyrke og annet yrke. Denne operasjonaliseringen har sitt utgangspunkt i SSBs standard for yrkesklassifisering (SSB 1998). Ved hjelp av denne standarden har jeg valgt ut de yrker som kan klassifiseres som kunstyrker, blant annet skulptører, sangere, koreografer, skuespillere, designere, grafiker og

lignende. På den måten får vi et presist og avgrenset mål på kunstyrke. Men: ”Standarden tar ikke med i betraktning personenes formelle tilknytning til arbeidsplassen, dvs. om de er ansatt eller selvstendig næringsdrivende” (SSB 1998: 9). Derfor inkluderes de selvstendig næringsdrivende, som har kapital og næringsinntekt større enn lønn, inn under verdien kunstyrke. Det er grunn til å anta at de som er registrert som selvstendig næringsdrivende i mitt datamateriale også er kunstnere fordi de nettopp har tatt en kunstutdanning. Dette er ikke en urimelig forutsetning siden den tidligere forskningen har lagt vekt på at en større andel kunstnere er registrert som selvstendig næringsdrivende eller for eksempel jobber som frilanser. Av den grunn vil det være en svakhet ved analysene å utelate disse. For eksempel viser levekårsundersøkelsen fra 2008 at mer enn 80 prosent av visuelle kunstnere er selvstendig næringsdrivende eller frilansere (Heian mfl. 2008: 280).

**Tabell 3.4: Antall kunststudenter med kunstyrke. Absolutte tall og prosentuert.**

	Hele datamaterialet		Oppstart 1994 - 2001	
Annet yrke	1974	69,0	1205	63,3
Kunstyrke	888	31,0	698	36,7
Total (N)	(2862)	100	(1903)	100

Ut fra tabell 3.4 er det litt over 35 prosent som har et kunstyrke i 2005. Det er langt flere som ikke har et kunstyrke etter min klassifisering, og det kommer kanskje ikke som en overraskelse med tanke på hva den tidligere forskningen har kommet frem til på dette området. Blant annet når det gjelder overrekrutteringen i det kunstneriske arbeidsmarkedet som gjør det vanskelig å etablere seg som kunstner.

### 3.3.4 Kunststudentenes inntekt

Den andre avhengige variabelen i kapittel 5 er kunststudentenes inntekt, og her er det også de som startet studiene mellom 1994 - 2001 som er grunnlaget for analysene. I tabellen under presenteres den samlede gjennomsnittlige inntekten til kunststudentene for årene 2004 og 2005 i desiler. Variabelen inkluderer lønnsinntekter, næringsinntekter og kapitalinntekter de har hatt i de forannevnte årene. Siden jeg har delt inn kunststudentenes inntekter i desiler kan vi se at det er flere med en mer beskjeden inntekt som dominerer. Det er altså forskjeller mellom kunststudentene i hvor mye de sitter igjen med av inntekt. Det kan tyde på et skille mellom de som har lyktes og de som har mislykkes siden det er en mindre andel med en

inntekt over 500.000 kroner, eller som befinner seg i de desilene med høyeste inntekter. At det er såpass mange med lite inntekter kan være et resultat av at mange lever av overføringer fra staten, slik som dagpenger, og dette inkluderes ikke i inntektsvariabelen. Grunnen til at dette er utelatt er for få frem den spesifikke inntekten til dem med yrke innenfor kunstens verden. Som nevnt er garantiinntekt noe mange kunstnere lever på, men det er sannsynlig at dette gjelder såpass få at de eventuelt heller registreres som kunstner eller selvstendig næringsdrivende i mitt datamateriale. Skal man være med i vurderingen av statlige kunstnerstipend må man helst være en eldre, godt etablert kunstner. Nyutdannede kan tildeles mindre arbeidsstipend, men jeg velger allikevel å utelate overføringer i denne variabelen siden det i størst grad dreier seg om statlige trygdeutbetalinger og ikke direkte støtte til kunstnere. Samt at de som får kunstnerrelatert støtte mest sannsynlig er i mindretall.

Uansett skal man ikke glemme at det er grunn til å tro at det økonomiske er ”snudd på hodet” i deler av kunstens verden, slik at en beskjedne inntekt ikke nødvendigvis betyr at man har mislykkes, slik Solhjell (1997a og b) for eksempel har undersøkt i forhold til unge billedkunstnere. Derfor kan man i så måte forvente at det vil være et skille mellom den skapende og de to andre linjene i mitt datasett, med hensyn til størrelsen på inntekten.

**Tabell 3.5: Gjennomsnittlig inntekt i desiler for kunststudenter oppstart 1994 - 2001. Absolutte tall og prosentuert.**

Inntekt 2004-2005			
0 - 20.563	178	9,4	10
20.846 - 83.935	178	9,4	10
84.018 - 147.317	178	9,4	10
148.242 - 215.041	178	9,4	10
215.072 - 292.400	177	9,3	10
293.796 - 369.828	178	9,4	10
370.636 - 474.139	178	9,4	10
474.542 - 593.606	177	9,3	10
593.719 - 741.124	177	9,3	10
741.707 - høyeste inntekt	177	9,3	10
Total	1776	93,3	100
Mangler informasjon	127	6,7	
Total (N)	(1903)	100	

Dette er ment å gi et bilde på hvordan inntektene til kunststudentene fordeler seg, men skal ikke brukes aktivt i analysene slik den fremstår i tabellen ovenfor. Dette skyldes at inntekt i

kapittel 5 er den avhengige variabelen, og vil derfor fremstille den reelle gjennomsnittlige inntekten og ikke hvilken desil den tilhører. For øvrig mangler vi informasjon om 127 av enhetene og det gjelder blant annet dem som ikke er registrert med lønnsinntekter, næringsinntekter og/eller kapitalinntekter. I tillegg dreier det seg om manglende informasjon om utenlandske studenter. Det er jo ikke utenkelig at det også kan være at noen ikke har inntekter i 2004 og 2005 i det hele tatt, for eksempel at de er registrert med overføringer fra staten.

### 3.3.5 Tidsperioder

Siden datamaterialet strekker seg over en lengre tid vil det være av interesse å ta for seg rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger i tidsperioder. Det kan jo være slik at rekrutteringen har endret seg sett i forhold til sosiale forskjeller og etter hvert som økningen av antall søkere kanskje også viser en strengere seleksjon innenfor ulike tidsrom. I tabellen under ser vi antallet kunststudenter på ulike linjer over tre tidsperioder. Denne tredelingen har sitt grunnlag ved å ha mest mulig lik fordeling i antall år, samt at den siste perioden får med seg kvalitetsreformen som ble innført i 2003.

**Tabell 3.6: Antall kunststudenter på ulike linjer over tid. Absolutte tall og prosentuert.**

Linjer	1994 - 1998		1999 - 2002		2003 - 2006		Hele perioden	
Utøvende	178	13,5	121	15,6	136	17,8	435	15,2
Skapende	721	54,6	420	54,0	377	49,4	1518	53,0
Design	419	31,7	232	29,8	224	29,4	875	30,6
Annet (uspesifisert)	3	0,2	5	0,6	26	3,4	34	1,2
Total (N)	(1321)	100	(778)	100	(763)	100	(2862)	100

## 3.4 Uavhengige variabler: Sosial bakgrunn

De uavhengige variablene i begge analysekapitlene er sosial bakgrunn. I denne oppgaven er dette knyttet til foreldrenes utdanningsnivå, foreldrenes inntekt og om en av foreldrene har jobb innenfor kultursektoren og/eller en humanistisk, estetisk utdanning.

### 3.4.1 Foreldrenes utdanningsnivå

Tabell 3.7 viser til en sammenslåing av foreldrenes utdanningsnivå etter norsk standard for utdanningsgruppering (SSB 2001), som senere blir brukt i regresjonsanalysene som

dummyvariabler, der foreldre med grunnskoleutdanning eller maksimalt videregående grunnutdanning (1 til 2 år utover grunnskole) utgjør referansegruppen. Foreldre som har fullført videregående utdanning er neste kategori og gjelder 19,1 prosent av kunststudentene som er tatt opp i perioden 1994 til og med 2006. Det er en overvekt av foreldrene som har universitets- eller høgskoleutdanning, lavere nivå. Nærmere 38 prosent av kunststudentene har foreldre som har oppnådd dette utdanningsnivået. Ellers kan jeg beregne meg frem til at 1024 av foreldrene har videregående eller mindre utdanning, mens 1540 av foreldrene har universitets- eller høgskoleutdanning eller mer. Vi mangler informasjon om foreldrenes utdanningsnivå hos 298 av enhetene, og et dypdykk i datamaterialet viser at dette i størst grad dreier seg om utenlandske studenter hvor vi ikke vet hvor høy eller lav utdanning deres foreldre har.

**Tabell 3.7: Foreldrenes utdanningsnivå. Absolutte tall og prosentuert.**

1.siffer i NUS2000 Utdanningsnivå		
0 til 3 Grunnskole/videregående grunnutdanning eller mindre (1-2 år)	533	18,6
4 til 5 Videregående, avsluttende utdanning (3-4 år)	491	17,2
6 Universitets- og høgskoleutdanning, lavere nivå (4-7 år)	969	33,9
7 til 8 Universitets- og høgskoleutdanning, høyere nivå (8 år+)	571	20,0
9 Mangler informasjon	298	10,4
Total (N)	(2862)	100

### 3.4.2 Foreldrenes inntekt

Det andre målet på sosial bakgrunn er basert på foreldrenes inntekter i 2005. Dette valget av mål på økonomisk kapital er gjort grunnet stort alderssprang hos kunststudentene, både blant ferdigutdannede og dem som blir tatt opp. Problemet som oppstår her er mangesidet. Fordi alderen blant kunststudenter varierer over en stor skala vil mange av foreldrenes inntekter variere etter om de har kommet i pensjonistenes rekke eller om de ikke lever lenger. Uansett er dette en bedre løsning enn å basere seg på den gjennomsnittlige inntekten foreldrene hadde da barnet var fra 10 til 18 år. Fordi mange kunststudenter er godt opp i årene (se tabell 3.10) er foreldreinntektene såpass ulike at de ikke kan sammenlignes ut i fra et noenlunde likt utgangspunkt som tilfellet hadde vært om man for eksempel hadde forsket på studenter fra samme årskull eller på samme utdanningsnivå, som siste året på ungdomsskolen. Tabell 3.8 viser hvordan inntektene fordeler seg hos foreldrene til kunststudentene i 2005. Dette inkluderer lønnsinntekter, kapitalinntekter, næringsinntekter og overføringer. Mest interessant

blir det selvfølgelig å se om de som befinner seg i øverste eller høyeste inntektsdesil er de som på den ene side har større sjanse for å rekrutteres inn til kunstutdanninger eller på den andre når det gjelder å lykkes i kunstverden.

**Tabell 3.8: Foreldrenes gjennomsnittlige inntekt i 2005 i desiler. Absolutte tall og prosentuert.**

Foreldreinntekt i desiler			
0 - 384.000	216	7,5	10,1
385.000 - 470.000	214	7,5	10,0
471.000 - 543.000	214	7,5	10,0
544.000 - 611.000	215	7,5	10,0
612.000 - 690.000	212	7,4	9,9
691.000 - 761.000	211	7,4	9,9
762.000 - 840.000	212	7,4	9,9
841.000 - 988.000	216	7,5	10,1
989.000 - 1.237.000	216	7,5	10,1
1.248.000 - 2.629.700	216	7,5	10,1
Total	2142	74,8	100
Mangler informasjon	720	25,2	
Total (N)	(2862)	100	

I kapittel 5 blir foreldreinntekten delt inn i nye desiler. Dette skyldes at vi bare skal ha med de 1903 kunststudentene som har startet på sin utdanning senest i 2001. Denne inndelingen er igjen utgangspunktet for dummyvariablene som tas i bruk i de logistiske og lineære regresjonene i det kapitlet.

### 3.4.3 Foreldre i kultursektor

Det tredje målet på sosial bakgrunn er om mor eller far befinner seg innenfor kultursektoren eller ikke. Kultursektoren i denne oppgaven sikter til om foreldrene tilhører overklasse kultur, øvre middelklasse kultur eller nedre middelklasse kultur. Denne operasjonaliseringen har sitt utgangspunkt i et klasseskjema inspirert av Bourdieus forståelse av samfunnet. Dette skjemaet er blant annet utarbeidet av Magne Flemmen slik at: ”klassekategoriene er ment å samle posisjoner som er nære hverandre i det sosiale rom, det vil si at de er forholdsvis like hva angår kapitalvolum og kapitalsammensetning” (Flemmen 2008: 62-63). Jeg har utvidet kultursektorvariabelen ved å ikke bare inkludere det som er knyttet til det yrkesmessige ved klassetilhørigheten, men også de av foreldrene som har humanistisk eller estetisk utdanning beregnet etter andre siffer i utdanningsgrupperingen NUS2000 (SSB 2001). Variabelen

”kultursektor” inkluderer derfor de av foreldrene som henter sin hovedinntekt fra kulturrelatert arbeid og/eller har en humanistisk, estetisk utdanning.

**Tabell 3.9: Antall foreldre i kultursektor. Absolutte tall og prosentuert.**

Andre yrkesområder	1969	68,8
Foreldre i kultursektor	893	31,2
Total (N)	(2862)	100

Tabellen viser at en overvekt av foreldrene ikke tilhører kultursektoren, men det kan nettopp tenkes at de som gjør det har betydning for om deres barn rekrutteres til kunstutdanninger og ender opp med et kunстыrke etterpå. Det er uansett interessant å se at det er omtrent like mange foreldre (893 enheter) som tilhører kultursektoren, som det er kunststudenter (888 enheter) som har endt opp med et kunстыrke, totalt sett (se tabell 3.4).

## 3.5 Kontrollvariabler: Alder og kjønn

Det vil være hensiktsmessig å introdusere ulike kontroll- eller bakgrunnsvariabler som kan være med på å øke forklaringskraften. Kjønn og alder er to mulige bakenforliggende faktorer (Skog 2007: 41). For eksempel vil kjønn være av betydning da den tidligere forskningen peker på en overvekt av kvinner i rekrutteringen inn til kunstutdanninger, men også at det er flere menn enn kvinner som gjør kunstnerisk karriere senere. Alder kan vise seg å være av betydning for om man som ung fortsatt sliter med å etablere seg eller om man er en godt etablert kunstner med noen år på ryggen. Sistnevnte har selvfølgelig bakgrunn i datamaterialet med når en startet på en kunstutdanning, og at man derfor har hatt ”lengre tid” til å etablere seg enn dem som starter senere.

### 3.5.1 Alder

Tabell 3.10 viser til alderen på kunststudentene som er tatt opp ved begge kunsthøgskolene i perioden 1994 til og med 2006, og det er særlig to aldersgrupperinger som skiller seg ut. Det er relativt flere mellom 26 år og 35 år som er rekruttert til kunstutdanningene, og de står for over halvparten av opptaket til sammen. Om de som har sluppet gjennom nåløyet har fullført eller ikke, faller dessverre utenfor denne oppgavens tema. Allikevel er det grunn til å tro at de fleste velger å gjennomføre en kunstutdanning siden det først og fremst er vanskelig å komme inn. Samtidig legger den tidligere forskningen vekt på at flertallet av kunststudenter er mer



motiverte enn de fleste på andre profesjonsmessige utdanninger (Mangset 2004b).

Kunststudentenes fødselsår er konvertert til alder etter siste opptaksår i datamaterialet, som er 2006 (Eikemo & Clausen 2007: 36). Tabellen viser til den inndelingen som brukes i analysene i kapittel 4.

**Tabell 3.10: Antall kunststudenter i ulike aldersgrupper. Absolutte tall og prosentuert.**

Aldersgruppe		
19 - 25 år	459	16,0
26 - 30 år	755	26,4
31 - 35 år	772	27,0
36 - 40 år	549	19,2
41 - 51 år	300	10,5
Mangler informasjon	27	0,9
Total (N)	(2862)	100

I kapittel 5 er analysene avgrenset til kunststudenter med senest oppstart i 2001. Alderen i det kapitlet er derfor beregnet ut fra hvor gamle de var i 2005. Dette stemmer overens med det valgte tidspunktet for måling av de andre variablene i kapittel 5, med blant annet foreldreinntekt i 2005 og et eventuelt kunstyrke i 2005. Dette gjelder altså de som har startet på sin utdanning i perioden 1994 - 2001.

### **3.5.2 Kjønn**

Ifølge den tidligere forskningen er det en overvekt av kvinner som tar en kunstutdanning samlet sett. Opptaket er innenfor noen kunstarter mer jevnt fordelt etter kjønn, slik som tilfellet har vært ved for eksempel teaterhøgskolen, der en omtrent lik andel kvinner og menn blir tatt opp hvert år (Heian mfl. 2008: 85-86). På grunn av at jeg har slått sammen utdanningene etter linjer vil ikke den kjønnsmessige fordelingen mellom de ulike kunstartene i for eksempel utøvende linje bli like skarp. Fagfeltene hver for seg kan derfor ha en litt annen fordeling enn det linjene kan gi inntrykk av. Tabellen under viser uansett en overvekt av kvinner innenfor de fleste linjene:

**Tabell 3.11: Linjevalg blant kunststudentene etter kjønn. Prosentuert.**

Linjer	Kvinner	Menn	Total
Utøvende	15,2	14,5	15,0
Skapende	51,3	56,7	53,1
Design	32,4	27,6	30,8
Annet	1,1	1,2	1,1
Sum	100	100	100
Total (N)	(1903)	(932)	(2835)

Totalt sett er det relativt flere kvinner som blir tatt opp som kunststudenter, og menn er i mindretall. Men ser vi på linjevalg er ikke forskjellene like store. Det er relativt flere menn som går på skapende linjer enn kvinner, mens det er relativt flere kvinner enn menn som går på designlinjer og utøvende linjer. Forskjellen i linjevalg mellom kjønnene er minst til utøvende linjer, som viser at det er en jevnere fordeling av kvinner og menn i opptaket til denne typen utdanninger. Hvis vi ser på antall kunststudenter er kvinne­dominansen på kunsthøgskolene er stor. Det er relativt flere kvinner. Man kan i lys av dette stille seg spørsmålet om kunstneryrke har en lavere status i samfunnet av den grunn? Slik at kunstnere kan sammenlignes med andre tradisjonelt lavtlønnede ”kvinne­dominerte yrker” som hjelpepleier og lignende? Det blir selvfølgelig bare spekulasjoner, men det er på den annen side blitt lagt vekt på at det er flere menn enn kvinner som lykkes som kunstnere. Da er det mulig at det er kvinnene som er tapere i denne sammenhengen. Selv om det er en overvekt av kvinner som blir tatt opp, er det en overvekt av menn som ender opp med suksess innenfor kunstverden, i hvert fall i følge den tidligere forskningen.

## 3.6 Metodologiske utfordringer

Menger hevder at det særegne ved det kunstneriske arbeidsmarkedet påvirker registerdata i den form av at det utfordrer det normale designet i kvantitative undersøkelser av yrker (Menger 2001: 246). Ideelt sett burde man kombinere registerdata med spørreundersøkelser slik at man kan plukke opp de mange sidene ved kunstnernes arbeidshverdag som tid brukt på kunstnerisk arbeid, sjongleringen mellom forskjellige typer jobber og så videre (Menger 2001: 247). Menger setter spørsmålstegn ved overrekrutteringen siden den refererer til ubalansen i kun et av arbeidsmarkedene kunstnerne rekrutteres til, nemlig ønsket om å lykkes i den kunstneriske verden. I denne sammenhengen mener Menger at de har flere jobber fordi det er en form for risikospredning som gjør det til noe mer attraktivt enn å kun satse på et

yrkesmessig alternativ utenfor kunstsfæren (Menger 2001: 249). Problemene knyttet til registerdata og kunstnernes arbeidsmarked har ifølge Karttunen blitt grundig diskutert av forskere innenfor dette feltet (se tidligere forskning, kapittel 2). Den største fordelene er at dataene gir oss mulighet til å se på den vertikale og horisontale sammenlignbarheten, mens det største problemet ligger i identifiseringen av populasjonen. Dataene får ikke med seg de mange og ulike jobbene en kunstner kan ha, men tilegger folk det yrke der de mottar mest lønn eller den sist utbetalte inntekten. Sistnevnte problem ligger i at kunstnerisk arbeid ikke nødvendigvis er en fulltidsjobb eller gir en fullverdig inntekt, som i neste instans tvinger fram en markedstest på hvem som skal telles som kunstner (Karttunen 2001: 274). I mitt tilfelle er dette noe jeg kan gjøre lite med, samtidig vil dette kanskje ikke gjøre seg gjeldende i altfor stor grad, siden fokuset er på kunststudenter og dermed en selektert gruppe som muligens står sterkere i arbeidsmarkedet enn de uten utdanning. Her blir det mer aktuelt å rette oppmerksomheten mot hva de som tar en kunstutdanning ender opp med som hovedyrke siden det faktisk er få som lykkes. Og da vil det sannsynligvis komme frem i datamaterialet i form av nettopp en markedstest hvor noen arbeider innenfor kunstfeltet og andre ikke. En grov inndeling som vil være mer naturlig og ikke minst nødvendig, for å skille mellom de som lykkes og de som mislykkes. Dette kan diskuteres, som for eksempel når det kommer til at mange kunstnerne har flere jobber, men er et bevisst valg fra min side. På denne måten vil man få fra fram de "ekstreme" tilfellene, det vil si de som henter sin hovedinntekt fra et kunstyrke eller som selvstendig næringsdrivende. Ifølge Karttunen er det allikevel viktig å ha med seg at den registerbaserte måten å måle yrke på kommer i konflikt med det kunstneriske ideal, i form av at kunst ikke lages eller skapes i hensyn til økonomisk kapital. Det er i så måte ikke i samsvar med hvordan kunstnerisk arbeid faktisk utføres i vårt samfunn. Mange av dem som oppfatter seg selv som kunstnere kan ikke leve av sin kunst. Derfor vil noen selvdefinerte kunstnere som jobber som drosjesjåfører eller kelnere, og får størstedelen av sin inntekt derfra, bli registrert som det i dataene. Men det største problemet er at det er vanskelig å skille mellom inntekter fra kunstnerisk arbeid i forhold til inntekter fra ikke-kunstnerisk arbeid (Karttunen 2001: 284).

Karttunen viser også til at registerdata ikke nødvendigvis betyr det samme i alle land, og at det dermed er nasjonale variasjoner i innholdet i registerdataene og hvordan de er samlet inn (Karttunen 2001: 274). Karttunen peker på at de finske registerdataene forstår yrke som den aktiviteten eller arbeid som er gjort av en person for å skaffe seg inntekt. Register inneholder

mindre informasjon, eller mer tvetydig informasjon, om yrke enn det man kan oppnå ved intervjuer eller med selvutfylte spørreskjema (Karttunen 2001: 278). Det er i tillegg heller ikke til å komme bort fra at det kan diskuteres hvem som blir definert som kunstnere. Karttunen peker på at arkitekter, designere og lignende i mange tilfeller nå teller som kunstykker. Billedkunstnere er alltid med, mens posisjonen til kommersielle kunstnere og grafiske designere er det mer uenighet om. Sentralt er at definisjonen av kunst er noe som ikke er fastsatt, men endrer seg slik at noen praksiser faller av mens andre blir innlemmet i det gode selskap (Karttunen 2001: 279). For mitt vedkommende er denne diskusjonen mindre relevant siden oppgaven dreier seg om dem som tar eller har tatt en kunstutdanning. I så måte er det tradisjonelle typer kunstarter knyttet til de to statlige kunsthøgskolene. De tilbyr altså det man på sett og vis kan kalle de mer tradisjonelle kunstnerutdanningene som for eksempel skuespiller, danser og billedkunstner.

Registerdataene legger altså vekt på hovedyrke som gir hovedinntekten, og de som klarer å leve av sin kunstneriske aktivitet er jo de som har lyktes slikt sett. Å gå nærmere inn på kunstnernes arbeidsmarked vil det ikke være plass i denne oppgaven. I tillegg blir det ved hjelp av registerdataene vanskelig å knytte det til blant annet hvor mye tid de bruker på kunstneriske aktivitet, de som oppfatter seg som kunstnere uten å ha det som hovedyrke, de som er knyttet til eller medlemmer av bestemte kunstnerorganisasjoner, de som har tatt en utdanning i utlandet, eller de som ikke har tatt en utdanning i det hele tatt, men allikevel arbeider som kunstner. Bare ved å se på levekårsundersøkelsen for kunstnere fra 2008 oppdager man blant annet hvor komplekst bildet av kunstnernes arbeidsmarked er, hvor det kan sies mye om inntekt og yrke, og hvor mange forskjellige meninger det kan legges til denne empirien. Jeg blir i så måte nødt til å overse, med viten og vilje, mange av disse aspektene siden hovedfokuset i denne oppgaven er sosial bakgrunn. I den grad registerdataene og de kvantitative analysene strekker til er en annen sak. Uansett gir valget av metode og registerdataene føringer på hva jeg kan og ønsker å få svar på. Man kan vel kanskje si at det å måtte overse visse deler ved oppfatningen, og tidligere forskning, knyttet til det kunstneriske arbeidsmarked er en svakhet ved oppgaven. Det er det på mange måter ingen tvil om, men så lenge man er klar over denne svakheten og ikke glemmer seg bak den vil jeg i denne oppgaven allikevel prøve det jeg kan og se hva slags betydning sosial bakgrunn egentlig har i forhold til ulike kunstutdanninger og om den gjør seg gjeldende i neste aspekt i form av om

man har et yrke innenfor kunstfeltet eller ikke. Det skillet må gjøres for å kunne forklare en eventuell forskjell i utbytte av en utdanning.

At det er mange innenfor kunstfeltet som avviser økonomiske avkastninger til fordel for symbolsk kapital, det vil si anerkjennelse, er også et viktig aspekt. I hvilken grad registerdata klarer å få frem dette vil være lite sannsynlig, selv om det for eksempel kan komme til uttrykk spesielt innenfor en lavinntektsgruppe som billedkunstnere er. I så måte kan man stille seg spørsmålet om det i hele tatt er hensiktsmessig å se på inntekt, hvis den symbolske kapitalen er såpass tilstedeværende, i hvert fall hvis vi for eksempel følger Solhjells undersøkelse av unge billedkunstners valg (1997a og b). Allikevel vil det etter mine kriterier være slik at det er nettopp de som har lyktes som også tjener godt på sin kunst. Samtidig kan de være mindre aktive et år og mer aktive et annet. Dette er noe av det som gjør denne delen av oppgaven vanskeligere enn man skulle tro. Derfor har jeg gjort rede for hva som kan og ikke kan gjøres. På den måten får jeg satt søkelyset på hvorfor jeg har valgt å gjøre som jeg har gjort, spesielt med tanke på hvor komplisert og mangesidet kunstfeltet er. Poenget har vært å forenkle og gjøre arbeidet med de kvantitative analysene til en noe lettere oppgave enn den tidligere forskningen og de metodologiske utfordringene gir inntrykk av. Når jeg tar de valgene jeg tar blir man nødt til å sette andre ting til side og svelge noen kameler. Dette betyr ikke at disse aspektene er mindre viktige, men at man ikke kan få med seg alt en ønsker innenfor rammen av denne oppgaven.



## 4 Rekrutteringen til kunstutdanninger

I dette kapitlet skal jeg se nærmere på den sosiale rekrutteringen inn til kunstutdanninger. I første omgang skal jeg se på skolene, og linjene, etter betydningen av foreldrenes utdanningsnivå. I andre omgang skal jeg se på betydningen av foreldrenes inntekt over tid etter hvilken skole man tas opp på. Til sist skal jeg ved hjelp av regresjonsanalyser se nærmere på om det finnes ulikheter i den sosiale rekrutteringen inn til de ulike linjene. Betydningen av sosial bakgrunn er utgangspunktet for analysene, og resultatene av disse vil forhåpentlig gi et svar på om det finnes en viss effekt av sosial bakgrunn i rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger. Disse hypotesene er utgangspunktet for det jeg skal undersøke nærmere i dette kapitlet:

*H1: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå) har en viss betydning for rekrutteringen inn til skole.*

*H2: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå) har holdt seg stabil i rekrutteringen inn til de ulike linjene over tid.*

*H3: Økonomisk kapital (målt ut fra foreldrenes inntekt) har en viss betydning over tid for rekrutteringen inn til skole.*

De tre første hypotesene skal ikke testes i utstrakt grad, men ses i forhold til sammensetningen etter foreldrenes inntekt og utdanningsnivå. Ved hjelp av krysstabeller skal jeg se hvordan kunststudentenes sosiale bakgrunn fordeler seg mellom skoler og linjer, og hvordan denne fordelingen er over tid. Uten at jeg kan trekke vide konklusjoner ut fra tabellene så kan de gi en pekepinn på hvilke skiller jeg kan komme til å observere i regresjonsanalysene av forskjellen mellom linjene, og da særlig mellom skapende og utøvende utdanninger:

*H4: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå, foreldre i kultursektor) har større betydning for rekrutteringen inn til skapende utdanninger enn inn til utøvende utdanninger og designutdanninger.*

*H5: Økonomisk kapital(målt ut fra foreldrenes inntekt) har større betydning for rekrutteringen inn til utøvende utdanninger enn til skapende utdanninger og designutdanninger.*

Grunnen til at jeg ønsker å vite noe mer om den sosiale rekrutteringen er at dette er en del av kunstutdanninger som ennå ikke er blitt belyst. I skrivende stund er dette noe som er blitt lite fokusert på i den tidligere forskningen med kunstnere eller kunststudenter i sentrum. Derfor er det på sin plass med en studie som retter oppmerksomheten mot sosial bakgrunn og om den kan forklare noe av rekrutteringen. Sentralt i dette kapitlet er forskjeller i rekrutteringen mellom skoler og mellom linjer. Sosial bakgrunn vil først og fremst baseres på foreldrenes utdanningsnivå og foreldrenes inntekter. Om en eller begge foreldrene tilhører kultursektoren vil først inkluderes i regresjonsanalysene i slutten av dette kapitlet.

## **4.1 Rekrutteringen etter foreldrenes utdanningsnivå**

Aller først skal jeg se nærmere på om det er forskjeller mellom kunsthøgskolene i rekrutteringen, eller mer spesifikt om det finnes et skille etter foreldrenes utdanningsnivå. Ut fra hypotesene forventer jeg at det er en overvekt av dem med høy sosial bakgrunn som rekrutteres til kunsthøgskolene og at dette har holdt seg noenlunde stabilt i perioden 1994 - 2006. Her er kulturell kapital og økonomisk kapital de viktigste bestanddelene for å kunne forklare hvem som rekrutteres. Det er flere som er tatt opp ved Kunsthøgskolen i Oslo til sammen enn tilfellet er i Bergen (se tabell 3.1). Dette skyldes i hovedsak at Kunsthøgskolen i Oslo tilbyr utdanninger som ikke er å finne i Bergen og at de tilbyr alternative fagfelt som klær og kostyme i tillegg til andre designfag som tilbys ved begge skolene. Ved hjelp av krysstabeller skal jeg se nærmere på hvordan rekrutteringen fordeler seg mellom kunsthøgskolene etter foreldrenes utdanningsnivå.

*H1: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå) har en viss betydning for rekrutteringen inn til skole.*

I og med at Oslo er alene om blant annet å utdanne utøvende kunstnere i dette datamaterialet, forventer jeg at foreldrenes utdanningsnivå har betydning for hvilken skole man tas opp på.



Tabell 4.1 viser at kunststudenter med foreldre med utdanning fra grunnskole eller mindre, i større grad rekrutteres til Kunsthøgskolen i Bergen, mens de med foreldre på høyeste utdanningsnivå i større grad rekrutteres til Kunsthøgskolen i Oslo. Vi ser av tabellen at sammenhengen er monoton og at foreldrenes utdanningsnivå har en viss statistisk effekt (11,5 prosent).

**Tabell 4.1: Rekruttering til kunsthøgskolene etter foreldrenes utdanningsnivå. Prosentuert.**

	Grunnskole	Videregående	Universitet lav	Universitet høy	Total
Bergen	39,0	34,2	31,1	27,5	32,5
Oslo	61,0	65,8	68,9	72,5	67,5
Sum	100	100	100	100	100
Total (N)	(533)	(491)	(969)	(571)	2564

Hvis vi tenker oss at Bergen har lavere status enn Oslo og at det går et skille mellom lavt (videregående eller mindre) og høyt (universitetsutdanning eller mer) utdanningsnivå blant foreldrene, så ser vi en liknende sammenheng (7,3 prosent). Sagt med andre ord er det relativt flere med lav sosial bakgrunn enn med høy sosial bakgrunn blant dem som rekrutteres til Kunsthøgskolen i Bergen. Det er tilsvarende relativt flere med høy sosial bakgrunn enn med lav sosial bakgrunn blant dem som rekrutteres til Kunsthøgskolen i Oslo.

Nå skal jeg gå mer i dybden og se hvordan de sosiale forskjellene etter foreldrenes utdanningsnivå fordeler seg på de ulike linjene ved kunsthøgskolene, som er delt inn etter min avgrensning (se tabell 3.3). Jeg vil understreke at de neste tabellene ikke gir et godt nok grunnlag til å kunne gi de helt store forklaringene på en mulig substansiell sammenheng mellom avhengig og uavhengig variabel. Tabellene er satt opp slik for å gi et inntrykk av sammensetningen etter foreldrenes utdanningsnivå, og senere foreldrenes inntekt, selv om jeg ikke kan trekke så vide slutninger av dem. Jeg kan vel si at de i større grad er ment å gi en forsmak på regresjonsanalysene i slutten av dette kapitlet.

Sammenhengen i tabell 4.2 er ikke monoton slik tilfellet var i den foregående, men det er en effekt av utdanning om man ser på ytterpunktene, horisontalt. Ser vi på skapende linje (4,2 prosent), utøvende linje (1,9 prosent) og designlinje (-5 prosent) er det en svak effekt av foreldrenes utdanning. For skapende linjer er det relativt flere med foreldre med høyeste utdanningsnivå enn med laveste utdanningsnivå, for utøvende er det relativt flere med

foreldre med universitet lavere nivå enn med laveste utdanningsnivå og for design er det relativt flere med foreldre med videregående utdanning enn med høyeste utdanningsnivå.

**Tabell 4.2: Rekruttering til linjer etter foreldrenes utdanningsnivå. Prosentuert.**

	Grunnskole	Videregående	Universitet lav	Universitet høy	Total
Skapende	52,2	49,7	49,5	56,4	51,6
Utøvende	12,6	13,8	18,7	14,5	15,6
Design	33,4	35,0	31,0	28,4	31,7
Annet (uspesifisert)	1,8	1,5	0,8	0,7	1,1
Sum	100	100	100	100	100
Total (N)	(533)	(491)	(969)	(571)	(2564)

Hvis vi tenker oss en forskjell med utgangspunkt i lavt (grunnskole/videregående), middels (universitet lav) og høyt (universitet høy) utdanningsnivå, så ser vi også at dette har en viss effekt på rekrutteringen. For designlinjen har den en negativ effekt, slik at det er relativt flere med lav enn med middels eller høyt utdanningsnivå hos foreldrene. For skapende er det høyeste utdanningsnivået som peker seg ut, mens det for utøvende er relativt flere med middels utdanningsnivå.

*H2: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå) har holdt seg stabil i rekrutteringen inn til de ulike linjene over tid.*

I tabellen under ser jeg nærmere på rekrutteringen inn til kunsthøgskolene i tre perioder, med vekt på forskjellen mellom lavt og høyt utdanningsnivå blant de kunststudenter som er tatt opp på de ulike linjene. Foreldre med grunnskole eller videregående utdanning havner under lavt utdanningsnivå, mens foreldre med universitetsutdanning på 4 år eller mer havner under høyt utdanningsnivå. Det er gjort slik at alle de med foreldre med lavt utdanningsnivå fordeles etter hvilken linje de har tatt opp på innenfor en periode, og tilsvarende for de som har høyt utdanningsnivå. Slik kan jeg da sammenligne mellom lavt og høyt utdanningsnivå i tidsperioder for linjene, horisontalt. I denne tabellen har jeg utelatt de kunststudentene som ble tatt opp på andre typer utdanninger enn de tre linjene, siden denne gruppen er såpass liten.

**Tabell 4.3: Rekrutteringen til linjer over tid etter periode og foreldrenes utdanningsnivå. Prosentuert.**

	Lavt utdanningsnivå			Høyt utdanningsnivå			Total
	1994-1998	1999-2002	2003-2006	1994-1998	1999-2002	2003-2006	
Skapende	50,7	59,2	42,6	54,8	48,7	51,0	51,6
Utøvende	12,5	12,1	15,7	15,3	18,6	18,7	15,6
Design	36,2	27,9	36,9	29,9	32,0	28,2	31,7
Sum	100	100	100	100	100	100	100
Total (N)	(503)	(272)	(249)	(688)	(419)	(433)	(2564)

Med utgangspunkt i skapende linje har utdanningsnivået en effekt (rundt 6 prosent) og tidsperioder en effekt (rundt 7,6 prosent). Av tabellen ser vi derfor at begge variabler har en viss effekt på linjevalg, men at denne er svak. For skapende linjer ser jeg at det har vært en overvekt av de med foreldre med høyt utdanningsnivå som er blitt rekruttert, med unntak av perioden 1999-2002. Der var det relativt flere med lavt utdanningsnivå som ble tatt opp. Ser vi på utøvende linjer er alle periodene preget av en overvekt av de med høyt utdanningsnivå, selv om effekten mellom lavt og høyt utdanningsnivå er mindre i andre til tredje periode. For design er det relativt flere med lavt utdanningsnivå som har tatt opp, unntaket er andre periode der det ser ut til å ha vært rekruttert relativt flere med høyt utdanningsnivå.

Rekrutteringen til linjer over tid etter foreldrenes utdanningsnivå har vært stabil for utøvende linjer, i det at alle perioder er en overvekt av de med høy utdanningsnivå som har blitt tatt opp. For de to andre linjene har den vært stabil i første og tredje periode der skapende i større grad henter sine rekrutter fra foreldre med høyt utdanningsnivå, mens det er tilsvarende lavt for de kunststudenter som er blitt tatt opp på designlinjen.

## 4.2 Rekrutteringen etter foreldrenes inntekt

Nå skal jeg se om det er forskjeller mellom skolene i rekrutteringen etter foreldrenes inntekter over tid. Valget av foreldrenes inntekt i 2005 har som tidligere nevnt sitt grunnlag i at kunststudentene har så forskjellig alder at fars og mors inntekt fra da barnet var mellom 10 - 18 år blir veldig forskjellig etter tidspunktet det er målt på. Derfor har jeg i stedet summert alle foreldreinntekter i 2005 slik at jeg har et likt grunnlag å sammenligne ut fra.

I denne delen av kapitlet har jeg slått sammen foreldreinntekten i større desiler, slik at jeg får fem like store fordelinger prosentmessig. I tabellen under står 1 for den laveste inntekten,

mens 5 står for den høyeste inntekten. Det er delt opp i tre perioder for å se betydningen av foreldrenes inntekt over tid.

*H3: Økonomisk kapital (målt ut fra foreldrenes inntekt) har en viss betydning over tid for rekrutteringen inn til skole.*

**Tabell 4.4: Rekruttering til kunsthøgskolene 1994-1998 etter foreldrenes inntekt. Prosentuert.**

	1	2	3	4	5	Total
Bergen	30,8	37,6	26,3	26,4	24,1	29,4
Oslo	69,2	62,4	73,7	73,6	75,9	70,6
Sum	100	100	100	100	100	100
Total (N)	(247)	(189)	(167)	(159)	(170)	(932)

Tabell 4.4 viser at foreldrenes inntekt må ha betydning for rekruttering til skole i perioden 1994-1998. Sammenhengen i tabellen er ikke monoton, men ser vi på ytterpunktene med lav og høy inntekt, så ser vi at den har en effekt (6,7 prosent).

**Tabell 4.5: Rekruttering til kunsthøgskolene 1999-2002 etter foreldrenes inntekt. Prosentuert.**

	1	2	3	4	5	Total
Bergen	37,1	45,9	38,0	26,3	28,1	34,9
Oslo	62,9	54,1	62,0	73,7	71,9	65,1
Sum	100	100	100	100	100	100
Total (N)	(105)	(122)	(121)	(137)	(114)	(599)

Tabell 4.5 viser at foreldrenes inntekt har betydning for rekruttering til skole i perioden 1999-2002, og at ytterpunktene mellom lav og høy inntekt har en noe større effekt i denne tidsperioden (9 prosent) enn i forrige.

**Tabell 4.6: Rekruttering til kunsthøgskolene 2003-2006 etter foreldrenes inntekt. Prosentuert.**

	1	2	3	4	5	Total
Bergen	34,6	39,0	35,6	31,1	28,4	33,4
Oslo	65,4	61,0	64,4	68,9	71,6	66,6
Sum	100	100	100	100	100	100
Total (N)	(78)	(118)	(135)	(132)	(148)	(611)

Tabell 4.6 viser at foreldrenes inntekt har betydning for rekruttering til skole i perioden 2003-2006. Men i denne perioden er ytterpunktene mellom lav og høy inntekt mindre enn i forrige periode, og omtrent lik effekten i første tidsperiode (6,2 prosent)

Jeg har observert en viss effekt i rekrutteringen etter foreldrenes utdanningsnivå og foreldrenes inntekt, men den har generelt vært svak. Etter foreldrenes utdanningsnivå så jeg et skille mellom skolene, og mellom linjene. Kunsthøgskolen i Oslo rekrutterer relativt flere kunststudenter med foreldre med høyt utdanningsnivå, dette gjelder også rekrutteringen blant de skapende kunststudentene. Etter foreldreinntekten konsentrerte jeg meg om hvilken betydning den har for hvilken skole man tas opp på. Det er relativt flere kunststudenter som tas opp på Kunsthøgskolen i Oslo som har foreldre med høy inntekt, enn med lav foreldreinntekt. Det er kun en av skolene som tilbyr utøvende utdanninger, så kan det tyde på forskjeller mellom linjene etter foreldreinntekt.

Ved hjelp av regresjonsanalyse skal jeg nå se nærmere på om det er et skille mellom linjer, med vekt på skapende og utøvende utdanninger, etter sosial bakgrunn i rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger. Med andre ord skal jeg se i hvilken grad den avhengige variabelen påvirkes av de uavhengige variablene (Skog 2007: 213-214).

### **4.3 Forskjeller i rekrutteringen mellom linjer**

Jeg skal nå gå mer i dybden og se hvilken betydning sosial bakgrunn har for de ulike fagfeltene eller linjene som tilbys ved de to statlige kunsthøgskolene. Her skilles det altså ikke mellom skolene, men mellom linjene. Det er visse kunstutdanninger som kun tilbys ved den ene av kunsthøgskolene og dette gjelder den utøvende linjen. De to andre linjene tilbys ved begge skolene, og jeg ser derfor etter forskjellene mellom de ulike linjene og ikke de to kunsthøgskolene slik sett. Her forventer jeg at det er et skille mellom kulturell kapital og økonomisk kapital ved at det er to linjer, skapende og utøvende, som peker seg ut. Hvorvidt man kommer fra en familie med mye kulturell kapital eller en familie med mye økonomisk kapital vil kanskje komme til uttrykk i forhold til hvilke linjer kunststudentene har størst sjanse for å rekrutteres til:

*H4: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå, foreldre i kultursektor) har større betydning for rekrutteringen inn til skapende utdanninger enn inn til utøvende utdanninger og designutdanninger.*

*H5: Økonomisk kapital (målt ut fra foreldrenes inntekt) har større betydning for rekrutteringen inn til utøvende utdanninger enn til skapende utdanninger og designutdanninger.*

### **4.3.1 Rekrutteringen inn til skapende linjer og utøvende linjer**

Det har vært vanlig i den tidligere forskningen å skille mellom skapende og utøvende utdanninger, spørsmålet er hvor stor forskjell det er mellom dem. Jeg forventer å finne at høy sosial bakgrunn har betydning for rekrutteringen inn til de skapende kunstutdanningene. Særlig vil den kulturelle kapitalen sette spor, siden det etter mine vurderinger er knyttet til de mer tradisjonelle kunstutdanningene som kunstakademiet med billedkunst, og kunstfag som keramikk og tekstil. Ut fra dette vil det være nærliggende å tro at de som rekrutteres til skapende utdanninger har foreldre med høyt utdanningsnivå og/eller foreldre som tilhører kultursektoren. Om foreldrene har mye økonomisk kapital vil dette ha negativ innvirkning på rekrutteringen, siden dette dreier seg om mer ”høyverdig” form for kunst. Som Danielsen skriver er det større sjanse for at man benytter seg av ulike kunst- og kulturtilbud hvis man har høy utdanning. Man må også ha en viss fortrolighet med kunst- og kulturhistorie for å kunne fortolke og vurdere kunst på et høyere nivå (Danielsen 2006: 91-92). Innenfor den utøvende linjen finner vi ulike kunstarter som kan sies å ikke ha et like stort preg av å være en ”høyverdig” kunstart som den skapende. Grunnen kan for eksempel være skuespillere som livnærer seg gjennom å være ansatte i kommersielle tv-kanaler, og deltar i reklamer og lignende. Sjansen for at en billedkunstner havner i samme situasjon, det vil si i det kommersielle kretsløpet, er ikke like sannsynlig etter hva den tidligere forskningen har lagt vekt på (for eksempel Solhjell 1997 a og b).

I tabellen under følger en logistisk regresjon hvor skapende linjer er referansegruppen, og disse sammenlignes med utøvende linjer. Designlinjer er derfor utelatt i denne regresjonsanalysen. Kontrollvariablene er kjønn og aldersgrupper. Sosial bakgrunn er knyttet til foreldre i kultursektor, foreldrenes utdanningsnivå og foreldrenes inntekter i desiler. Bakgrunnen for at jeg går ut fra at det er sosiale forskjeller mellom skapende og utøvende

linjer i rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger, er at jeg antar at det går et skille mellom kulturell og økonomisk kapital.

**Tabell 4.7: Effekter av kjønn, alder og foreldrenes yrke, utdanning og inntekt på linje. Utøvende vs. skapende linje. Logistisk regresjon.**

	Modell 1		Modell 2		Modell 3	
	B	S.E.	B	S.E.	B	S.E.
Konstant	-0,017	0,142	-0,047	0,202	-0,544	0,323
Kjønn	-0,204	0,138	-0,181	0,138	-0,165	0,140
26-30 år	-0,796 ***	0,163	-0,798 ***	0,164	-0,812 ***	0,166
31-35 år	-1,105 ***	0,172	-1,099 ***	0,173	-1,035 ***	0,175
36-40 år	-2,296 ***	0,264	-2,280 ***	0,265	-2,168 ***	0,268
41-51 år	-3,125 ***	0,526	-3,101 ***	0,527	-2,804 ***	0,532
Kultursektor	-0,106	0,132	-0,137	0,141	-0,089	0,145
Foreldre videregående utdanning			-0,072	0,222	-0,168	0,226
Foreldre universitet/høgskole lavere			0,179	0,195	0,009	0,203
Foreldre universitet/høgskole høyere			-0,131	0,216	-0,534 *	0,235
Foreldre inntektsdesil 2					0,219	0,361
Foreldre inntektsdesil 3					0,555	0,347
Foreldre inntektsdesil 4					0,144	0,353
Foreldre inntektsdesil 5					0,490	0,340
Foreldre inntektsdesil 6					0,520	0,343
Foreldre inntektsdesil 7					0,648	0,341
Foreldre inntektsdesil 8					1,083 ***	0,335
Foreldre inntektsdesil 9					0,961 **	0,337
Foreldre inntektsdesil 10					1,098 ***	0,342
N = 1433						
(-2LL) modell 1	1 468,214					
(-2LL) full modell	1 438,035					
Nagelkerke R2	0,172					

- Konstantleddet refererer til kvinnelige skapende kunststudenter.
- Referanse kategorien for aldersgruppe er 19-25 år.
- \*  $p < 0,05$ . \*\*  $p < 0,01$ . \*\*\*  $p < 0,001$ .
- Ingen stjerne = ikke signifikant på 0,05 nivå.

Resultatet av analysen viser at kjønn har negativ betydning, det vil si at sjansen for at menn rekrutteres til utøvende linjer er mindre enn til skapende linjer. Sagt med andre ord er det slik at det er flere menn som rekrutteres til skapende utdanninger i forhold til utøvende utdanninger. Sjansen for å rekrutteres til utøvende linjer er derfor større om man er kvinne. Dette kan skyldes at det innenfor denne linjen finnes ulike utdanninger som er preget av å ha en overvekt av kvinner eller går for å være mer ”kvinnelige kunstykker” som ballett og dans. Men kjønnsforskjellen i rekrutteringen til de to linjene er liten og ikke signifikant.

I forhold til aldersgrupperingene så minsker sjansen for at man rekrutteres til utøvende utdanninger betydelig jo eldre man blir. Dette tyder på at det er referansegruppen, dem mellom 19 og 25 år, i større grad rekrutteres til slike kunstutdanninger enn til skapende. Dette stemmer også overens med at de utøvende kunstnernes karrierer som, for eksempel innenfor dans, forkortes grunnet fysiske krav og at det av den grunn er yngre aldersgrupper som gjør karriere innenfor denne kunstarten (Menger 2006: 775). Sjansen for at man rekrutteres inn til de skapende linjene er større jo høyere aldersgruppe man tilhører. Aller størst sjanse finner vi i aldersgruppen 41 til 51 år. Dette er med på å understreke at den skapende linjen i større grad rekrutterer eldre kunststudenter i forhold til de yngste som er mellom 19 og 25 år.

Referansegruppen for alder er den jeg ville forvente skulle være størst, det vil si at sjansen for å rekrutteres til den skapende linjen også skulle vært stor blant de yngre. Det er jo som oftest den aldersgruppen som søker opptak til høyere utdanning etter å ha fullført videregående utdanning. Uansett er det altså en eldre aldersgruppe som peker seg ut i positiv retning og det kan jo tenkes at disse har tatt annen høyere utdanning før de etter hvert har bestemt seg for å satse på en skapende kunstutdanning. Det kan også skyldes at en karriere innenfor det skapende kunstfeltet kan være livet ut, og at den dermed ikke forkortes i like stor grad som tilfellet kan være for de utøvende kunstnerne.

Om foreldrene tilhører kultursektoren ser ut til ha liten betydning, det er i hvert fall ingen signifikante effekter av den kulturelle kapitalen i denne sammenhengen. Det eneste jeg kan observere ut fra tabellen er at kultursektor har et negativt fortegn. Slik sett er det et lite skille mellom skapende og utøvende linjer, ved at den har positiv betydning for rekrutteringen inn til skapende utdanninger, og negativ betydning for rekrutteringen inn til utøvende utdanninger. Men denne effekten er altså ikke signifikant og forskjellen ikke særlig stor. Da er det mulig at de to andre målene på sosial bakgrunn har større effekt.

I modell 3 ser jeg at de som har foreldre med utdanning fra universitet eller høgskole på 4 år eller mer øker sjansen betydelig for å bli rekruttert til skapende kunstutdanninger, enn om foreldrene kun har grunnskole eller mindre. Foreldre på høyeste utdanningsnivå er tilsvarende negativ for rekrutteringen inn til utøvende kunstutdanninger. Dette er i samsvar med mine antakelser om at det er den kulturelle kapitalen som er den viktige i rekrutteringen til skapende linjer. Ser vi på de andre utdanningsnivåene så er forskjellene mindre og ikke signifikante. De som har foreldre med videregående utdanning har en litt større sjanse for å



rekrutteres til skapende utdanninger, mens de med foreldre på nest høyeste utdanningsnivå viser en liten fordel i retning utøvende utdanninger. Men det er altså kun kunststudenter med foreldre med høyeste utdanningsnivå som viser at det er en signifikant forskjell mellom de to linjene. Forskjellen mellom de andre utdanningsnivåene er mindre, og man kan si at de som har foreldre på de andre utdanningsnivåene har like stor sjanse for å rekrutteres til skapende, som til utøvende linjer.

Skillet mellom skapende og utøvende linjer, som jeg fant i forhold til foreldrenes utdanningsnivå, finner jeg også når man ser nærmere på betydningen av foreldreinntekt. Økonomisk kapital ser ut til å ha en positiv effekt for rekrutteringen inn til utøvende linjer, og det viser seg ved at alle desilene har positivt fortegn. Jo høyere foreldreinntekt, jo større er sjansen for at man rekrutteres til utøvende utdanninger. I forhold til skapende linjer har foreldrenes inntekt negativ effekt på rekrutteringen. Dette skillet ser vi særlig blant de som har foreldre med høyeste inntekt eller som befinner seg i de øverste inntektsdesilene, og disse forskjellene er signifikante. Det kan tyde på at de som rekrutteres til utøvende kunstutdanninger kommer fra hjem hvor foreldrenes inntekt er høy. På den ene siden kan den økonomiske kapitalen gjøre det mulig for barna å satse på en utøvende kunstutdanning uten å la seg påvirke av økonomiske kostnader under utdanningen, og som i neste omgang kan ha betydning for kunststudenten når han eller hun skal prøve å etablere seg i det kunstneriske arbeidsmarkedet. For de som har foreldre med høy inntekt og befinner seg blant de øverste eller høyeste inntektsdesilene vil sjansen for at man rekrutteres til den skapende linjen minske betraktelig. Den økonomiske kapitalen spiller altså negativt inn for sannsynligheten for å rekrutteres til en skapende kunstutdanning, det er i stedet den kulturelle kapitalen som er avgjørende i denne seleksjonsprosessen, sett i forhold til utøvende utdanninger.

Selv om jeg forventet at den kulturelle kapitalen ikke hadde like sterk innvirkning på rekrutteringen til utøvende kunstutdanninger i forhold til skapende, så er resultatet allikevel overraskende. Spørsmålet er om det er andre mekanismer med i bildet, i form av for eksempel sosiale nettverk og risikovillighet, som kan ha har større betydning enn kulturell kapital i seleksjonsprosessen for dem som rekrutteres til utøvende kunstutdanninger. Sett i forhold til kultursektor kan det tyde på at denne variabelen ikke helt klarer å fange opp det jeg er ute etter å finne. Det kan være mulig at andre typer data i form av selvrapportering, for eksempel om kunststudentenes foreldre selv er skuespiller eller maler, ville gitt mer forståelse. Hadde

jeg hatt data av denne typen ville kanskje det gitt et utslag, men hvilken effekt den har på rekrutteringen til de to linjene vil være vanskelig å forutse. Uansett ville jeg forventet at kunststudenter som har foreldre innenfor samme kunstart eller samme kunstutdanning ville økt sjansen for å rekrutteres til begge linjene. Men i og med at resultatet av regresjonsanalysen peker i den retning at det ikke er noen stor forskjell, kan det tyde på at det ikke har spesielt mye å si for rekrutteringen dem imellom. Kanskje det heller har større betydning i seleksjonsprosesser på lavere utdanningsnivå, som rekrutteringen inn til musikk, dans og drama på videregående?

Men uansett har jeg observert et skille mellom kulturell kapital og økonomisk kapital i rekrutteringen inn til de to ulike linjene. Resultatene er relativt klare på dette området og viser at den kulturelle kapitalen (foreldrenes utdanningsnivå) har positiv betydning for rekrutteringen inn til de skapende kunstutdanningene, mens den økonomiske kapitalen (foreldrenes inntekt) har positiv betydning for rekrutteringen inn til de utøvende kunstutdanningene. I tillegg går det et mindre skille mellom menn og kvinner, mens det største skillet er i forhold til hvilken aldersgruppe en tilhører. Disse kontrollvariablene gir ulike resultater, for eksempel er sjansen for å rekrutteres til skapende utdanninger større hos menn, og sjansen for å rekrutteres til utøvende utdanninger større hvis man er kvinne. Men denne forskjellen er liten og ikke signifikant. Aller størst er imidlertid alderseffekten og skaper et skille i forhold til hvem som rekrutteres til hvilken linje. Yngre aldersgrupper rekrutteres i større grad inn til utøvende linjer, og det er en tilsvarende større grad av eldre aldersgrupper som rekrutteres inn til skapende linjer.

### **4.3.2 Rekrutteringen inn til skapende linjer og designlinjer**

Nå skal forskjellen mellom skapende linjer og designlinjer undersøkes nærmere. Ut fra hva forrige analyse ga av resultater forventer jeg at det vil være forskjeller i rekrutteringen inn til de to linjene, både i forhold til kjønn og alder, men også i forhold til sosial bakgrunn

Analysen viser at sjansen for å rekrutteres til designutdanninger i forhold til skapende utdanninger er større for kvinner enn den er for menn. Dette er kanskje ikke et overraskende resultat, da denne typen kunstneryrker kan sies å ha en overvekt av kvinner innenfor for eksempel klesdesign og interiørdesign (Heian mfl. 2008: 85). Det er i hvert fall ikke en

urimelig tolkning å anta at dette er grunnen til at det rekrutteres flere kvinner til designlinjer enn til skapende linjer.

**Tabell 4.8: Effekter av kjønn, alder og foreldrenes yrke, utdanning og inntekt på linje. Design vs. skapende linje. Logistisk regresjon.**

	Modell 1		Modell 2		Modell 3	
	B	S.E.	B	S.E.	B	S.E.
Konstant	0,151	0,131	0,176	0,165	0,097	0,220
Kjønn	-0,260 *	0,107	-0,258 *	0,107	-0,259 *	0,107
26-30 år	-0,419 **	0,150	-0,411 **	0,151	-0,417 **	0,151
31-35 år	-0,501 ***	0,151	-0,491 ***	0,152	-0,486 **	0,153
36-40 år	-0,523 ***	0,163	-0,509 **	0,163	-0,490 **	0,166
41-51 år	-1,224 ***	0,239	-1,227 ***	0,241	-1,177 ***	0,247
Kultursektor	-0,207 *	0,105	-0,148	0,112	-0,133	0,113
Foreldre videregående utdanning			0,094	0,157	0,062	0,159
Foreldre universitet/høgskole lavere			-0,057	0,145	-0,097	0,149
Foreldre universitet/høgskole høyere			-0,223	0,159	-0,309	0,172
Foreldre inntektsdesil 2					-0,005	0,220
Foreldre inntektsdesil 3					0,299	0,217
Foreldre inntektsdesil 4					0,017	0,219
Foreldre inntektsdesil 5					-0,118	0,227
Foreldre inntektsdesil 6					0,168	0,226
Foreldre inntektsdesil 7					0,107	0,230
Foreldre inntektsdesil 8					0,230	0,233
Foreldre inntektsdesil 9					0,114	0,238
Foreldre inntektsdesil 10					0,287	0,237
N = 1756						
(-2LL) modell 1	2 309,595					
(-2LL) full modell	2 298,682					
Nagelkerke R2	0,037					

- Konstantleddet refererer til kvinnelige skapende kunststudenter.
- Referanse kategorien for aldersgruppe er 19-25 år.
- \*  $p < 0,05$ . \*\*  $p < 0,01$ . \*\*\*  $p < 0,001$ .
- Ingen stjerne = ikke signifikant på 0,05 nivå.

Alder har negativ betydning for rekrutteringen til designutdanninger i forhold til skapende utdanninger. Det er størst sjanse for å rekrutteres til designutdanninger for de i referansegruppen 19 - 25 år, og sjansen er mindre jo eldre man blir. Men denne forskjellen er ikke like stor som tilfellet var mellom skapende og utøvende linjer. Der var alderseffekten betydelig større og viste at det i størst grad rekrutteres yngre mennesker til utøvende kunstutdanninger. Allikevel ser jeg altså noe av de samme tendensene mellom skapende og design, i det at skapende utdanninger i større grad rekrutterer studenter som er i eldre aldersgrupper.

I første modell er kultursektor av negativ betydning for rekrutteringen inn til designlinjen sett i forhold til skapende linjer. Dette er med på å understreke resultatene fra forrige analyse, der den kulturelle kapitalen har større betydning for rekrutteringen inn til skapende utdanninger enn til utøvende utdanninger, og slik er det også i forhold til designutdanninger. Men om foreldrene tilhører kultursektoren mister sin effekt i de neste modellene, slik tilfellet er når det kontrolleres for foreldrenes utdanningsnivå og foreldrenes inntekt.

Foreldre med nest høyeste og høyeste utdanningsnivå har negativt fortegn, og det er mindre sjanse for at kunststudenter med en slik bakgrunn rekrutteres til designlinjer enn til skapende linjer. Men disse forskjellene er ikke signifikante. Det samme gjelder foreldreinntekten, som har positivt fortegn spesielt i forhold til de høyeste eller øverste inntektsdesilene. Fordi den sosiale bakgrunnen ikke ga signifikante effekter i modell 3, så er det derfor nærliggende å anta at de sosiale forskjeller i rekrutteringen mellom skapende og design ikke er like sterk her som mellom skapende og utøvende. I første modell så jeg imidlertid at de som har foreldre i kultursektor øker sjansen for å rekrutteres til skapende utdanninger i forhold til designutdanninger. Men at det ikke var andre effekter enn alder og kjønn kan tyde på at det kan være mer hensiktsmessig å se om det er sosiale forskjeller i rekrutteringen mellom design og utøvende kunstutdanninger i stedet. Også fordi det er den utøvende linjen som skiller seg mest ut med henhold til høy foreldreinntekt.

### **4.3.3 Rekrutteringen inn til utøvende linjer og designlinjer**

Analysen i tabell 4.9 viser at det er flere kvinner enn menn som rekrutteres til designutdanninger, enn til utøvende utdanninger. Men kjønn har ingen signifikant effekt og forskjellen i sannsynligheten for å rekrutteres til enten utøvende linjer eller designlinjer er relativt små slik sett. Med alder ser jeg en annen tendens. I forhold til utøvende linjer er sjansen for å rekrutteres til designutdanninger større jo eldre man blir. Størst er den blant de to eldste aldersgrupperingene, og det understreker at det er særlig de yngre aldersgruppene, med referansegruppen 19 -25 år spesielt, som rekrutteres til utøvende utdanninger.

Om man har foreldre i kultursektoren så har det en negativ effekt for rekrutteringen til designutdanninger i første og tredje modell, men denne effekten er liten og heller ikke signifikant. Det kan tyde på at forskjellen mellom de to linjene ikke er stor med tanke på dette målet av kulturell kapital. Foreldrenes utdanningsnivå har både negative og positive fortegn,

der foreldre med nest høyeste utdanningsnivå har negativ effekt, mens de to andre har positiv effekt i forhold til referansegruppen som har foreldre med kun grunnskoleutdanning. Men disse effektene er ikke signifikante og forskjellene etter foreldrenes utdanningsnivå er heller ikke spesielt store mellom de to linjene. Men i målingen av den økonomiske kapitalen ser jeg en annen effekt.

**Tabell 4.9: Effekter av kjønn, alder og foreldrenes yrke, utdanning og inntekt på linje. Design vs. utøvende linje. Logistisk regresjon.**

	Modell 1		Modell 2		Modell 3	
	B	S.E.	B	S.E.	B	S.E.
Konstant	0,151	0,141	0,205	0,206	0,591	0,338
Kjønn	-0,031	0,147	-0,049	0,148	-0,089	0,150
26-30 år	0,379 *	0,169	0,396 *	0,170	0,371 *	0,172
31-35 år	0,619 ***	0,178	0,619 ***	0,179	0,533 **	0,182
36-40 år	1,780 ***	0,270	1,773 ***	0,272	1,652 ***	0,276
41-51 år	1,919 ***	0,546	1,887 ***	0,548	1,742 **	0,556
Kultursektor	-0,095	0,139	0,010	0,150	-0,038	0,153
Foreldre videregående utdanning			0,193	0,228	0,266	0,232
Foreldre universitet/høgskole lavere			-0,255	0,204	-0,100	0,212
Foreldre universitet/høgskole høyere			-0,106	0,228	0,194	0,248
Foreldre inntektsdesil 2					-0,261	0,379
Foreldre inntektsdesil 3					-0,207	0,358
Foreldre inntektsdesil 4					-0,087	0,366
Foreldre inntektsdesil 5					-0,512	0,358
Foreldre inntektsdesil 6					-0,324	0,357
Foreldre inntektsdesil 7					-0,420	0,357
Foreldre inntektsdesil 8					-0,751 *	0,348
Foreldre inntektsdesil 9					-0,817 *	0,352
Foreldre inntektsdesil 10					-0,737 *	0,353
N = 1043						
(-2LL) modell 1	1 275,583					
(-2LL) full modell	1 256,642					
Nagelkerke R2	0,111					

- Konstantleddet refererer til kvinnelige utøvende kunststudenter.
- Referanse kategorien for aldersgruppe er 19-25 år.
- \*  $p < 0,05$ . \*\*  $p < 0,01$ . \*\*\*  $p < 0,001$ .
- Ingen stjerne = ikke signifikant på 0,05 nivå.

Foreldreinntekt har negativt fortegn i alle desilene, og har signifikant effekt i de høyeste eller øverste inntektsdesilene. For dem med foreldre med høy inntekt er sjansen for å rekrutteres inn til designutdanninger mindre, enn tilfellet er for de som rekrutteres inn til utøvende utdanninger. Dermed viser det seg at foreldreinntekten betyr mest i rekrutteringen inn til utøvende linjer, sett i forhold til både designlinjer og til skapende linjer. At det ikke er

signifikante effekter for foreldrenes utdanningsnivå eller foreldre i kultursektor viser at den kulturelle kapitalen spiller mindre rolle i rekrutteringen til de to linjene.

Spørsmålet jeg stiller meg, i forhold til hva blant annet denne analysen ga av svar, er om jeg burde fokusert mer på hva slags utdanning foreldrene har, det vil si om den økonomiske kapitalen også betyr at de har en økonomisk relatert utdanning. Dette med tanke på at den økonomiske kapitalen ga signifikante effekter i analysen i tabell 4.9. Kultursektoren var ment å fange opp en mulig sammenheng mellom foreldrenes type utdanning og/eller foreldre med kulturrelatert arbeid, sett i forhold til kunststudentenes sjanser for å rekrutteres til ulike linjer. Det ville kanskje vært mer hensiktsmessig å se på foreldrenes fagfelt, som samfunnsfag, naturvitenskap for å nevne noen, og det kan hende det kunne gitt et mer helhetlig bilde på hvem som rekrutteres til ulike kunstutdanninger. At analysen ikke ga signifikante effekter på måling av den kulturelle kapitalen betyr ikke nødvendigvis at dette er mindre viktige resultater, manglende effekter er også et funn. Det kan virke som at den kulturelle kapitalen ikke helt har den store effekten jeg forventet i rekrutteringen inn til høyere kunstutdanninger.

## 4.4 Hovedfunn

*H1: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå) har en viss betydning for rekrutteringen inn til skole.*

*H2: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå) har holdt seg stabil i rekrutteringen inn til de ulike linjene over tid.*

*H3: Økonomisk kapital (målt ut fra foreldrenes inntekt) har en viss betydning over tid for rekrutteringen inn til skole.*

I rekrutteringen inn til kunstutdanninger har jeg først sett nærmere på betydningen av sosial bakgrunn ut fra foreldrenes utdanningsnivå og foreldrenes inntekter, og deres sammensetning etter blant annet linjer. Ved hjelp av krysstabeller har jeg observert en viss effekt av foreldrenes utdanningsnivå og foreldrenes inntekter. I rekrutteringen inn til skolene var det en viss effekt i forhold til hvilken skole man tas opp på. Det var relativt flere med foreldre med høyt utdanningsnivå enn med lavt utdanningsnivå som ble rekruttert til skapende linjer. I tillegg hadde variablene periode og utdanningsnivå en viss effekt på linjevalg. Foreldrenes

inntekt hadde også en viss effekt over tid på hvilken skole man tas opp på, der den hadde relativt større betydning i tidsperioden 1999-2002.

*H4: Kulturell kapital (målt ut fra foreldrenes utdanningsnivå, foreldre i kultursektor) har større betydning for rekrutteringen inn til skapende utdanninger enn inn til utøvende utdanninger og designutdanninger.*

*H5: Økonomisk kapital (målt ut fra foreldrenes inntekt) har større betydning for rekrutteringen inn til utøvende utdanninger enn til skapende utdanninger og designutdanninger.*

I regresjonsanalysene fikk jeg bekreftet at det går et skille i rekrutteringen mellom de skapende og utøvende linjene i hvilken betydning sosial bakgrunn har, med spesiell vekt på hvilken av de to kapitaltypene som har størst betydning i seleksjonsprosessene. Til de skapende kunstutdanningene er det den kulturelle kapitalen som har størst effekt, mens det er høy økonomisk kapital som preger rekrutteringen inn til de utøvende kunstutdanningene. Dette skillet kan tyde på at det skapende linjer er preget av å være en mer ”høyverdig” kunstform og at de dermed i større grad tilhører det eksklusive kretsløpet. At den kulturelle kapitalen er så virksom innenfor dette kunstfeltet kan ha å gjøre med den kunnskap som foreldrene overfører til sine barn, som gjør barna i stand til å blant annet skille mellom god og dårlig kunst, samt at det kan være med å påvirke barna til å satse på en skapende kunstutdanning. På den annen side kan det også være at denne overføringen av kunnskap er felles for de fleste som tar høyere utdanning, men uansett har jeg observert et skille mellom linjer etter foreldre med høyeste utdanningsnivå. Noe som tyder på at den kulturelle kapitalen betyr mer for rekrutteringen inn til skapende enn til utøvende linjer.

At den økonomiske kapitalen er så virksom i rekrutteringen til utøvende kunstutdanninger kan være et resultat av at dette er en kunstart som i større grad lener seg i retning av kommersielle siktemål. At foreldrene tjener godt kan ha betydning for hvor mye en vektlegger de kostnader en står ovenfor før, under og etter endt kunstutdanning. Å være økonomisk uavhengig gjør at man kan frigjøre tid til kunstnerisk arbeid som vil være vanskeligere med trangere økonomiske vilkår. Det at de utøvende kunstneriske yrkene ikke er preget av en like sterk avstand til det kommersielle kretsløpet kan også ha noe å si.

I tillegg til forskjeller etter sosial bakgrunn fant jeg også at alder spiller en viktig rolle i rekruttering inn til ulike kunstutdanninger. Det er særlig yngre kunststudenter som rekrutteres til utøvende utdanninger, og det er tilsvarende større sjanse for å rekrutteres til skapende linjer jo eldre man er. At de utøvende utdanningene også er den linjen med relativt flere yngre kunststudenter understrekes ved at det også i forhold til designlinjen er relativt færre som tilhører de eldre aldersgrupperingene. Men forskjellen etter alder er altså størst mellom skapende linjer og utøvende linjer, noe som bekrefter skillet som den tidligere forskningen har operert med, og lagt vekt på. Dette kan blant annet skyldes forskjeller i hvordan en kunstnerisk karriere arter seg for de to linjene. En dansers karriere kan forkortes grunnet fysiske krav og de ”pensjoneres” derfor relativt tidlig, mens en billedkunstner kan jobbe med sin kunst livet ut, om han eller hun ønsker det.



## 5 Resultater av kunstutdanninger

I dette kapitlet skal jeg se nærmere på hvilken betydning sosial bakgrunn har for rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger og hvilke suksesskriterier som gjør seg gjeldende for ferdigutdannede kunststudenter. Hvordan dette skal måles vil være todelt: I første omgang vil jeg se etter suksess eller utbytte i form av om man har et kunstyrke eller ikke. I andre omgang vil jeg måle suksess eller utbytte gjennom hvor høy inntekten er for dem som har et kunstyrke, samt se om det er forskjeller mellom de ulike linjene.

En grundigere forklaring bak dette valget er på sin plass. Dette er gjort for å skille mellom de som har høyeste inntekt fra et kunstyrke, sett i forhold til de som ikke har det. Her ligger det altså en forventning om at de som lykkes og ender opp som kunstnere, er de som kan sies å ha fått utbytte av sin utdanning. Det kan selvfølgelig diskuteres hvorvidt mitt mål på suksess er tilfredsstillende, men sett i forhold til hva registerdataene kan gi svar på er dette den mest hensiktsmessige inndelingen. Suksesskriteriene blir altså om man har et kunstyrke og om inntekten tilhørende denne er høy. Det er ikke en urimelig forutsetning, fordi man på denne måten får frem de personene som kan leve av sin kunstneriske virksomhet. I tillegg inkluderer variabelen kunstyrke de som er selvstendig næringsdrivende. Dette kan forsvares med at datamaterialet dreier seg om kunststudenter og kun dem, slik at de som har mer kapital og næringsinntekt enn lønn er selvstendig næringsdrivende og dermed kunstnere etter min klassifisering. Slik jeg ser det, er dette en klar og avgrenset operasjonalisering av kunstyrke.

Første del av dette kapitlet vil ta for seg om det finnes en sammenheng mellom sosial bakgrunn og kunstyrke. Ut fra hypotesene fremsatt i kapittel 2 forventer jeg at de med høy sosial bakgrunn har større sjanse for å lykkes som kunstner enn de med lav sosial bakgrunn. Foreldrenes utdanning, inntekt og om de tilhører kultursektoren er variablene det kontrolleres for. Den tidligere forskningen har ikke studert betydningen av sosial bakgrunn og kunstyrke eksplisitt, men den har blant annet konsentrert seg om en tredeling av arbeid og inntekt (Heian mfl. 2008). I denne oppgaven er ikke dette en aktuell inndeling, slik at det i praksis blir slik at vi får kunstnerisk arbeid på den ene siden som utbytte, mens kunstnerisk tilknyttet arbeid og ikke-kunstnerisk arbeid er det som faller utenfor og betegner de som har et annet yrke. For å understreke hva som menes med kunstyrke i denne oppgaven så kan det oppsummeres slik: Det inkluderer de som i 2005 har et kunstneryrke på bakgrunn av standarden for

yrkesklassifisering og de som er selvstendig næringsdrivende med kunstutdanning samme år. Variabelen kunstyrke er altså en operasjonalisering av disse.

Neste analysedel dreier seg om suksess i form av inntekt. I tillegg til sosial bakgrunn vil jeg her se på sammenhengen mellom kunstyrke og inntekt. Det vil være nærliggende å tro at det er innenfor den skapende linjen man tjener minst hvis vi tar den tidligere forskningen i nærmere øyesyn, spesielt når det gjelder billedkunstnernes situasjon. Med en slags fornektelse av den økonomiske kapitalen vil det innenfor noen kunstarter være naturlig at man ikke tjener spesielt mye, men det er heller ikke urimelig å anta at de som lykkes også er de som tjener mest. Sistnevnte er uansett det målet jeg har på suksess i denne oppgaven. Det lar seg ikke gjøre å måle anerkjennelse eller den symbolske kapitalen, men det vil altså være hensiktsmessig å tro at høy inntekt kombinert med en jobb innenfor kunstfeltet nettopp betyr at man har lyktes.

I hvilken grad kan sosial bakgrunn ha noe å si for om man har høy inntekt og kunstyrke? Hvis det ikke er noen effekt, kan det tenkes at det er andre forhold som spiller inn i denne sammenhengen i form av kjønn, hvilken linje en har gått på og så videre. En skulle forvente at foreldre med høy utdanning eller en fot innenfor kultursektoren, eller foreldre med høy økonomisk kapital kan ha noe å si, og dermed påvirker rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger. Funnene i rekrutteringen inn til de ulike kunstutdanningene kan tyde på det. Første antakelse er grunnet teorien om videreføring av den kulturelle kapital sett i lys av Bourdieus teorier om samfunnet, mens andre antakelse er knyttet til sosial posisjon-teori i form av at det er slik at de med mye økonomisk kapital også er de som forventes å ha råd til å ta en kunstutdanning og som i denne instans kan sies å ha betydning for den videre karriere i så måte. I tillegg understreker Mangset at kjønn har betydning i seleksjonsprosessen, i den forstand at det er flere menn enn kvinner som gjør en karriere (Mangset 2008: 103).

I dette kapitlet er datamaterialet avgrenset etter de kunststudenter som har startet på kunsthøgskolene i Bergen og Oslo i perioden 1994 - 2001, og består derfor av 1903 enheter. De som har startet på sin kunstutdanning etter 2001 er ikke med, siden mange etter alt å dømme ikke vil være ferdig med sin utdanning og heller ikke fått nok tid til å etablere seg innenfor kunstfeltet på grunn av det valgte tidspunktet for måling av suksess og utbytte. Dette

har for eksempel å gjøre med at inntekten til kunstnerne beregnes ved et gjennomsnitt av inntektene de hadde i 2004 og 2005.

## 5.1 Kunststudentenes yrker og hovedinntekter

Før regresjonsanalysene skal jeg se nærmere på kunststudentenes yrker og hvor de henter sine hovedinntekter fra. Samtidig skal dette knyttes opp mot den tidligere forskningen på dette området og se om man finner samme tendenser som man har kommet frem til i andre undersøkelser. I tabellen under er variabler delt opp etter verdi for å vise hvordan kunststudentenes inntekter kan variere etter hvor de henter sin hovedinntekt fra.

**Tabell 5.1: Inntektssammensetning blant kunststudentene. Absolutte tall og prosentuert.**

Kunststudentenes hovedinntektskilder			
Kunstneryrker (Etter standard for yrkesklassifisering)	296	15,6	(1903)
Selvstendig næringsdrivende (Kapital og næringsinntekt større enn lønn)	417	21,9	(1903)
Kunststyrke (Kunstneryrker og selvstendig næringsdrivende)	698	36,7	(1903)
Overføringer (Overføringer større enn kapital,næring og lønnsinntekter)	331	17,4	(1903)

Den første inndelingen er basert på de som i 2005 har kunstneryrke på bakgrunn av standarden for yrkesklassifisering. Denne inkluderer blant annet sivilarkitekter (alle som er registrert med denne yrkeskoden har gått på en designlinje), forfattere, skribenter, skapende og utøvende kunstnere, filmfotografer, yrker innen design og underholdning, steinhoggere, grafikere, tekniske tegnere og håndverkere i tekstil, bekledning med mer. Dette er altså en operasjonalisering av disse yrkene og gir oss et bilde på hvem som er kunstnere eller ikke. Det er litt over 15 prosent som er registrert med et kunstneryrke av dem som har startet på sin utdanning i perioden 1994 - 2001.

Variabelen selvstendig næringsdrivende (med kunstutdanning) viser til de som har kapital og næringsinntekt større enn det de har i lønn, og ser ut til å gjelde 22 prosent av datamaterialet. Dette er ikke så overraskende med tanke på den tidligere forskningen, blant annet Heian mfl. (2008), der mange kunstnere er frilansere eller har registrert seg som selvstendig næringsdrivende. Dette er jo et problem når det kommer til registerdata fordi mange selvstendig næringsdrivende kunstnere vil falle utenfor min foreløpige klassifikasjon siden de ikke er registrert som kunstnere etter yrkesklassifiseringen (SSB 1998). Derfor må disse inkluderes i den opprinnelige variabelen, og jeg må utarbeide en ny kunststyrkevariabel. Dette

gjøres ved at alle med et kunstneryrke får verdien 1 og at alle som er selvstendig næringsdrivende får samme verdi. De som verken har et kunstneryrke og/eller er selvstendig næringsdrivende får verdien 0. Rundt 37 prosent av kunststudentene i datamaterialet har etter den nye inndelingen et kunstyrke, og viser at det er en overvekt, 63 prosent, som har et annet yrke.

Avslutningsvis er det også en andel, 17 prosent, som lever av overføringer. Det vil si at overføringene er større enn både kapital, nærings- og lønnsinntektene til sammen. Her kan det være at mange kunstnere havner, ved at de får dagpenger eller andre former for støtte fra staten eller fra familie. Som nevnt tidligere er garantiinntekt noe som i størst grad tilfaller eldre, etablerte kunstnere. Selv om også unge uetablerte kunstnere får arbeidsstipend kan det være at de som virkelig sliter med å leve av kunsten havner her. Dette er selvfølgelig antakelser, men med den tidligere forskningen pekes det jo nettopp på at overrekrutteringen fører til at mange sliter med å lykkes, samt at det for eksempel blant billedkunstnere er anerkjennelsen som er viktigere enn den økonomiske kapitalen. Det kan være at de symbolske belønningene betyr mer innenfor noen kunstarter og at lave inntekter derfor er et bevisst valg blant mange. Allikevel vil jeg si at variabelen overføringer ikke vil være aktuell å inkludere inn under kunstyrke, til det er det er den litt for uklar og derfor vanskelig å avgjøre om det kun er kunstnere innenfor denne gruppen.

Grunnen til at jeg har tatt opp kunststudentenes yrker og hovedinntekter har sitt grunnlag i at jeg ønsket å belyse hvor komplekst dette kan være. Samtidig har jeg vist hvem som inkluderes i variabelen kunstyrke som skal brukes i regresjonsanalysene. Når det kommer til punktet om de som er selvstendig næringsdrivende kan oppfattes som kunstnere eller ikke, har dette blitt diskutert tidligere i oppgaven. Til syvende og sist er dette noe datamaterialet legger føringer på og valget som er tatt er at de kan inkluderes i variabelen kunstyrke. Det ville være en tabbe å utelate disse med tanke på at datamaterialet kun inneholder de kunststudentene som har tatt en utdanning på de to statlige kunsthøgskolene i Bergen og Oslo. Hadde dataene inkludert studenter fra andre utdanningsretninger ville saken vært en annen. Allikevel er det viktig å ha med seg at det nok er mange som oppfatter seg selv som kunstnere, men som ikke registreres som det her. Dette er en av de tingene jeg har sett meg nødt til å legge til side, og som er et resultat av de valgene som er gjort i forhold til hva som skal - og kan - inkluderes i det som er

variabelen kunstyrke. Derfor lar jeg dette ligge og går videre til analysene som dreier seg om rekrutteringen ut av de ulike kunstutdanningene.

## 5.2 Sosial bakgrunn og kunstyrke

I kapittel 2 ble det antatt at sannsynligheten for å lykkes innenfor kunstfeltet varierer etter sosial bakgrunn. Følgende hypoteser ble lagt frem:

*H6: Sosial bakgrunn har en viss betydning for hvem som ender opp med kunstyrke etter endt utdanning.*

*H7: Sosial bakgrunn har en viss betydning for rekrutteringen ut av ulike linjer.*

Dette har sitt grunnlag i at jeg antar at særlig den kulturelle kapitalen vil sette sine spor, da jeg tror det øker sjansen for å ”forstå” hvordan kunstneryrket er, for eksempel ved hjelp av foreldrenes stimulans i oppveksten, og at den sannsynligvis er med på å øke sjansen for at den nyutdannede kan knytte kontakter og nettverk (det vil si sosial kapital) som får betydning for den videre karriere. Dette i seg selv er antakelser om mulige forbindelser mellom sosial kapital og kunstyrke som ikke kan dokumenteres eksplisitt i de følgende analysene. Fokuset er rettet mot hvilken betydning sosial bakgrunn har, og om foreldrene tilhører kultursektoren, om foreldrenes utdanningsnivå eller om foreldrenes inntekter påvirker utbytte av kunstutdanninger. Med tanke på hva resultatene av analysene om rekrutteringen inn til ulike kunstutdanninger ga, kan det tenkes at den økonomiske kapitalen har større betydning enn den kulturelle kapitalen.

### 5.2.1 Suksess innenfor kunstfeltet: Kunstyrke

Med disse foreløpige antakelsene utføres det en logistisk regresjonsanalyse med alle de uavhengige variablene, samt kontrollvariablene oppstart, kjønn og alder, for å se om det er noen sammenheng mellom sosial bakgrunn og sjansen for ende opp med et kunstyrke etter endt utdanning.

Før vi ser nærmere på sosial bakgrunn så skal jeg gå gjennom kontrollvariablene, samt de ulike linjene. I tabell 5.2 refererer oppstart til når en har startet på utdanningen. Koeffisienten

viser i alle modellene en liten, men negativ effekt. Det kan forklares ved at sjansen for å ende opp med et kunstyrke er større jo tidligere man har startet på en av de statlige kunsthøgskolene, siden det ifølge den tidligere forskningen tar tid å etablere seg som kunstner. Samtidig må en minst treårig utdanning fullføres før en er ”klar” for det kunstneriske arbeidsmarked. Man kan derfor si, ut fra analysen, at om man har startet utdanningen i 1994 er det større sjanse for å ha et kunstyrke enn hvis en har startet på utdanningen i 2001.

**Tabell 5.2: Effekter av oppstart, kjønn, alder og foreldrenes yrke, utdanning og inntekt på kunstyrke. Design og utøvende vs. skapende linje. Logistisk regresjon.**

	Modell 1		Modell 2		Modell 3	
	B	S.E.	B	S.E.	B	S.E.
Konstant	140,796 *	60,830	136,330 *	61,274	133,815 *	61,859
Oppstart	-0,072 *	0,030	-0,069 *	0,031	-0,068 *	0,031
Kjønn	0,581 ***	0,124	0,583 ***	0,125	0,621 ***	0,126
Alder	0,022	0,016	0,023	0,016	0,026	0,017
Design	1,073 ***	0,133	1,078 ***	0,133	1,084 ***	0,135
Utvøvende	1,390 ***	0,179	1,403 ***	0,180	1,378 ***	0,181
Kultursektor	0,033	0,125	0,026	0,132	0,065	0,134
Foreldre videregående utdanning			-0,017	0,186	-0,035	0,189
Foreldre universitet/høgskole lavere			-0,046	0,168	-0,111	0,176
Foreldre universitet/høgskole høyere			0,085	0,183	-0,060	0,203
Foreldre inntektsdesil 2					0,711 **	0,269
Foreldre inntektsdesil 3					0,668 *	0,273
Foreldre inntektsdesil 4					0,238	0,277
Foreldre inntektsdesil 5					0,374	0,278
Foreldre inntektsdesil 6					0,300	0,284
Foreldre inntektsdesil 7					0,402	0,287
Foreldre inntektsdesil 8					0,386	0,289
Foreldre inntektsdesil 9					0,656 *	0,289
Foreldre inntektsdesil 10					0,816 **	0,290
N = 1349						
(-2LL) modell 1	1676,661					
(-2LL) full modell	1660,542					
Nagelkerke R2	0,137					

- Konstantleddet refererer til kvinnelige skapende kunststudenter.
- \*  $p < 0,05$ . \*\*  $p < 0,01$ . \*\*\*  $p < 0,001$ .
- Ingen stjerne = ikke signifikant på 0,05 nivå.

I forhold til kjønn er forskjellen i utbytte av en kunstutdanning relativt stor. Analysen viser at sjansen for å ende opp med et kunstyrke øker betraktelig for menn, mens sjansen for å ende opp med et kunstyrke for kvinner er tilsvarende mindre. Dette er i tråd med den tidligere forskningen, der blant annet Mangset (2008) legger vekt på følgende: selv om det er en større andel kvinner som blir tatt opp på kunstutdanninger så er det langt flere menn som gjør en karriere. Analysen viser at dette stemmer, siden sjansen for et kunstyrke er større hvis en er mann, sett i forhold til om en er kvinne. Denne effekten er signifikant i alle modeller og er størst i modell 3. Men effekten kan imidlertid skyldes at det er flere kvinner som tas opp på kunsthøgskolene samlet, som igjen fører til skarpere konkurranse mellom kvinner i rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger. Dette kan for eksempel komme til uttrykk i forhold til kunstyrker innenfor design og interiør, som ifølge den tidligere forskningen i utgangspunktet har en overvekt av kvinnelige medlemmer (Heian mfl. 2008). Dermed vil det være nærliggende å tro at linjevalg også spiller inn i sjansen for å ende opp med et kunstyrke.

Med alder får vi ingen signifikante resultater, og at koeffisienten er såpass liten kan tyde på at det ikke er noen store forskjeller mellom de som har kunstyrke og de som ikke har kunstyrke når det kommer til hvor gamle de er. Dette kan være et resultat av at det er et såpass stort alderssprang blant kunststudentene at det ikke får betydning etter endt utdanning. Med andre ord kan vi si at om man er ung eller gammel har lite å si for om man har et kunstyrke eller ikke, det er andre effekter som spiller inn, som blant annet når man startet på utdanningen og om man er kvinne eller mann.

Sjansen for å ende opp med et kunstyrke i forhold til hvilken linje man har gått på gir et relativt klart skille mellom skapende på den ene siden, og design og utøvende på den andre. Analysene kan tyde på at det er langt vanskeligere å etablere seg som kunstner i det skapende kunstfeltet enn det er for dem som har valgt en annen utdanningsretning. Dette fordi forskjellen mellom designlinjer og utøvende linjer i motsetning til den skapende er stor. Disse resultatene er statistisk signifikante slik at vi kan konkludere med at det er et trangere arbeidsmarked innenfor det skapende kunstfeltet sett i forhold til de to andre. Hvor trangt er det vanskelig å fastslå, men at det er stort skille er det ingen tvil om. Dette kan blant annet skyldes at denne linjen tilbys ved begge kunsthøgskolene og at det dermed er flere som tar en slik utdanning, som igjen får konsekvenser for rekrutteringen ut av disse utdanningene. Forskjellen mellom designlinjer og utøvende linjer er langt fra like stor, men viser at det er

aller størst sjanse for å ende opp med et kunstyrke hvis man har gått på en utøvende linje. Sistnevnte kan være et resultat av at det er langt færre som tas opp og at denne utdanningen kun tilbys ved Kunsthøgskolen i Oslo. Dette er i tråd med den tidligere forskningen og viser at den kunstneriske karrierevei en velger har betydning for hvordan det går etter endt utdanning. Det er grunn til å tro at det skapende kunstfeltet er preget av en langt tøffere konkurranse og dermed merkes overrekrutteringen sterkere der enn hos dem som har utdannelse fra en designlinje eller en utøvende linje. Det er også mulig betydningen av anerkjennelse er en sterkere faktor i det skapende kunstfeltet og at det kan være slik at det økonomiske er ”snudd på hodet” i større grad i dette feltet enn tilfellet er i de to andre. Det er i tillegg mulig at kommersielle siktemål er langt mer utbredt innenfor de andre linjene, slik at den symbolske kapitalen ikke har like stor betydning hos dem. Det er av den grunn mulig at de skapende kunstnerne i større grad beveger seg innenfor det eksklusive kretsløpet, mens kunstnere med design og utøvende utdanninger befinner seg mer i det inklusive kretsløpet og det kommersielle kretsløpet.

## **5.2.2 Foreldre i kultursektor**

I kapittel 2 var fokuset rettet mot betydningen av kulturell kapital og overføring av en slags kulturell arv. Det kan tenkes at dette har en effekt. Denne antakelsen har sitt grunnlag i hvordan et hjem som er preget av å opparbeide og beholde kulturell kapital har en tendens til å overføre dette gjennom blant annet familien. Det kan derfor tenkes i denne sammenhengen at barn som kommer fra slike hjem har større sjanse for å lykkes etter endt utdanning enn barn som kommer fra andre hjem som kanskje ikke legger like stor vekt på kulturell kapital. Hvis jeg følger denne tankegangen er det nærliggende å anta at de som kommer fra hjem hvor mor eller far tilhører kultursektoren har større sjanse for å ende opp med kunstyrke etter endt utdanning.

Analysen viser at koeffisienten for kultursektor er relativ liten og den er heller ikke er statistisk signifikant i noen av modellene. Om foreldrene jobber innenfor kultursektoren og/eller har en humanistisk estetisk utdanning har ingen stor betydning for om barna ender opp med et kunstyrke eller ikke. Som vi kan lese ut av modellene er ikke koeffisientene spesielt store, slik at dette neppe er noen effekt i det hele tatt. Dermed kan vi gå ut fra at det ikke er større sjanse for at de med foreldre som tilhører kultursektoren har et kunstyrke etter endt utdanning, enn de med foreldrene som ikke tilhører kultursektoren. Dette målet på sosial



bakgrunn utgjør altså ingen forskjell. Det er et resultat jeg ikke forventet siden jeg trodde at dette målet på kulturell kapital ville ha positiv effekt på sjansen for et kunstyrke. En forklaring kan være at sosial bakgrunn, det vil si den kulturelle kapitalen, er relativt lik mellom kunststudentene og at det derfor er andre mekanismer eller mål på kulturell kapital som har større effekt.

### **5.2.3 Foreldrenes utdanningsnivå**

Med utgangspunkt i Bourdieus teorier vil jeg forvente at det er en større andel av kunststudenter med kunstyrke som har foreldre med høyere utdanning. Dette fordi kulturell kapital ikke bare overføres i familien, men også noe som verdsettes høyt i sin institusjonaliserte form gjennom utdanning. Uten at jeg undersøker dette nærmere, så kan det på den på den annen side være at foreldrenes utdanningsnivå har større betydning for rekrutteringen inn til, enn ut av ulike kunstutdanninger.

Ifølge analysen har foreldrenes utdanningsnivå ingen signifikante effekter og vi kan dermed si at dette målet på kulturell kapital i liten grad påvirker om man ender opp som kunstner eller ikke. Det er allikevel viktig å bite merke seg i at alle koeffisientene knyttet til foreldrenes utdanningsnivå har et negativt fortegn i modell 3. Forskjellen er ikke stor, men at det har negativ betydning er ikke helt slik jeg antok. Her hadde jeg faktisk forventet at om man hadde foreldre med høyere utdanning på universitet eller høghskolenivå, så økte sjansene for et kunstyrke. Det er altså ikke tilfellet, men i stedet ser vi en negativ effekt, men denne effekten ser ut til å være liten siden koeffisientene i seg selv er svært lave. Selv om resultatene ikke er statistisk signifikante og at man dermed ikke kan slå fast at om dette stemmer, så har altså foreldrenes utdanningsnivå ingen positiv effekt på sjansen for et kunstyrke blant kunststudentene som har tatt en kunstutdanning i perioden 1994 - 2001. Det betyr at den kulturelle kapitalen ikke har den effekten jeg i utgangspunktet trodde, både med tanke på foreldre som tilhører kultursektor og foreldrenes utdanningsnivå.

### **5.2.4 Foreldrenes inntekt**

Sjansen for at man lykkes innenfor et kunstyrke kan ha noe å gjøre med foreldrenes økonomiske kapital. Det kan ha en effekt ved at man ikke bare kan ta seg råd til å ta en kunstutdanning, men også få videre økonomisk støtte som vil være viktig i det man skal

etablere seg som kunstner. Det kan derfor være at de kostnader og belønninger en kunststudent venter seg fra en kunstnerisk karriere er annerledes for dem med mye økonomisk kapital i bagasjen (jf. Boudon 1974).

Analysen viser noen overraskende og tvetydige resultater i forhold til hvilken effekt foreldrenes inntekt har. Sjansen for å ha et kunstyrke er stor både i de lavere inntektsdesilene og de høyeste inntektsdesilene, og de er statistisk signifikante. Forskjellen dem imellom er heller ikke stor. Men blant dem som har foreldre i laveste inntektsdesil (referansekategorien) er sjansen minst. Dette kan det bety flere ting. Hvis jeg først ser nærmere på inntektsdesil 2 og 3 så øker sjansen for et kunstyrke om du har foreldre med en relativt beskjeden inntekt. Dette kan være et resultat av at foreldrene legger større vekt på andre typer kapital enn den økonomiske. Selv om foreldrenes utdanningsnivå og om de tilhører kultursektor ikke har noen effekt og ikke er statistisk signifikante, så kan den beskjedne foreldreinntekten tyde på at foreldrene nettopp legger større vekt på den kulturelle kapitalen. Slik at foreldrene på den ene siden ikke investerer i økonomisk, men i kulturell kapital, i den grad at den påvirker deres barn i den retning at de tar en kunstutdanning og at de med den kulturelle ballasten hjemmefra øker sjansen for et kunstyrke. Dette er selvfølgelig antakelser, men allikevel til dels hensiktsmessige tolkninger sett i lys av de teoretiske perspektivene i kapittel 2. Det er kapitalsammensetningen jeg sikter til her, hvor en kan tenke seg at lav økonomisk kapital betyr at man har mer kulturell kapital. At sjansen er aller minst i referansegruppen, det vil den laveste inntektsdesilen, kan skyldes tidspunktet for målet på foreldrenes inntekt. Det er mulig at det er en god del som har havnet i pensjonistenes rekke med beskjeden inntekt eller at ingen av foreldrene er i live.

Ser jeg på de med foreldre som befinner seg i inntektsdesil 9 og 10, så har den høyeste inntektsdesilen størst effekt av dem alle. Her kan det være slik at foreldrene gir sitt barn økonomisk støtte under utdanningen, og i etableringsfasen når en kunstner står ved inngangen til det kunstneriske arbeidsmarkedet. Følger vi Boudon (1974) så har familien lagt vekt på kostnader og belønninger ved en kunstutdanning i den grad at de har tatt seg råd til å gi barnet økonomisk støtte til utdanning, og at det er nærliggende å tro at foreldre også er med å hjelpe kunstneren med økonomisk hjelp i etableringsfasen. Har man foreldre med høy inntekt har det i hvert fall positiv effekt på sjansen for å ende opp med kunstyrke.

Forholdet mellom kulturell og økonomisk kapital er nok det viktigste skillet her. Jeg har gått ut fra at den beskjedne foreldreinntekten betyr at det legges større vekt på andre typer kapital og da særlig den kulturelle kapitalen. Om dette er en adekvat tolkning er en annen sak, men med Bourdieus teorier (for eksempel i forhold til kapitalsammensetning) så er ikke dette en urimelig beskrivelse. At foreldre med høy inntekt øker sjansen for kunstyrke er i samsvar med Boudon og betydningen den økonomiske kapitalen har i utdanning. Dermed kan vi si at sosial bakgrunn har en viss effekt på hvem som ender opp med et kunstyrke eller ikke, men at dette kun gjelder sett i forhold til foreldrenes inntekter. Foreldrenes utdanningsnivå og om de tilhører kultursektoren har liten effekt, noe som er et overraskende resultat med tanke på den påvirkningen jeg i utgangspunktet forventet at den kulturelle kapitalen skulle ha.

### 5.3 Sosial bakgrunn og inntekt

Nå skal jeg se nærmere på om sosial bakgrunn har en effekt på kunststudentenes inntekter. At det er inntektsforskjeller mellom, og innenfor de ulike fagfeltene eller linjene er ingen hemmelighet. Levekårsundersøkelsen fra 2008 underbygger denne påstanden og peker i retning av at det er slik at det er noen få som tjener veldig godt, mens de fleste har beskjedne inntekter. Solhjell (1997a og b) legger i tillegg vekt på billedkunstnernes situasjon. Det er en kunstnergruppe som generelt tjener svært lite, men at dette også er et bevisst valg fra kunstnernes side. I forhold til kjønn er det slik at det er flere menn enn kvinner som gjør karriere, i hvert fall innenfor musikkutdanningene (Mangset 2008). Derfor vil det være nærliggende å anta at det er større sannsynlighet for å tjene godt hvis man har gått på en utøvende linje og er mann. Jeg forventer at sosial bakgrunn har en effekt på inntekten, men at det vil variere etter om det dreier seg om kulturell kapital eller økonomisk kapital. Resultatene av forrige analyse om sjansen for å ende opp med et kunstyrke pekte i retning av at den økonomiske kapitalen hadde størst effekt, spørsmålet er om jeg kommer til å finne noe av den samme tendensen i forhold til inntekt. Utgangspunktet for analysen er uansett disse hypotesene:

*H8: Sosial bakgrunn har en viss effekt på den kunstneriske inntekten.*

*H9: Sosial bakgrunn har en viss betydning for linjer i hvor mye en tjener med kunstyrke.*

### 5.3.1 Suksess innenfor kunstfeltet: Kunststyrke og inntekt

Hvis jeg tar utgangspunkt i en forskjell mellom kulturell kapital og økonomisk kapital så vil jeg anta at høy økonomisk kapital har en positiv effekt på inntekt, mens høy kulturell kapital har en negativ effekt på inntekt. Denne antakelsen har sitt grunnlag i hvilke belønninger man legger vekt på, om de er symbolske på den ene siden eller om de materielle på den andre. Skillet mellom de ulike linjene blir også viktig, sett i sammenheng med betydningen av kulturell og økonomisk kapital. Analysene vil kanskje gi et svar på om forskjellene etter sosial bakgrunn er små, middels eller store med tanke på inntekten til kunststudentene.

Konstanten i den lineære regresjonen i tabell 5.3 er den samlede gjennomsnittlige inntekten til kunststudentene i 2004 og 2005. I første modell ser vi inntekten etter oppstart, kjønn, alder, linjer og kultursektor. Koeffisienten for oppstart viser en negativ effekt på inntekten og peker i retning av at man tjener mindre jo senere man har startet utdanningen. I samsvar med den logistiske regresjonen i forrige analyse kan det skyldes at det tar tid å etablere seg som kunstner og i neste omgang leve av det. Det er i tillegg signifikante forskjeller det er snakk om i alle modellene. Sammenhengen kan skyldes at kunststudentene under studietiden sannsynligvis ikke har spesielt store inntekter, og at oppstart derfor har negativ effekt fordi det er en stor forskjell om man er ferdigutdannet eller ikke. Derfor vil det være slik at de som startet utdanningen i 1994 tjener mer enn de som startet i 2001.

Alder har en positiv effekt på inntekten og den øker altså etter hvert som en blir eldre. Referansegruppen er 20 år gamle, og hvis en er 21 år øker inntekten med 7700 kroner, hvis en er 22 år øker den med 7700 kroner til og så videre (ut fra modell 3). Dette er ingen overraskelse slik sett. Under utdannelsen vil sannsynligvis inntekten være lav, og den vil da øke når man som ferdigutdannet skaffer seg arbeid og hever lønn.

Forskjellen mellom dem som har gått på en skapende linje i motsetning til en designlinje eller en utøvende linje er stor inntektsmessig. I tillegg er det et skille mellom designlinjen og utøvende linje på mer enn 100.000 kroner i gjennomsnitt i modell 1. Dette viser at den minste kunstnergrupperingen, det vil si utøvende, er også den som klarer seg best inntektsmessig. Det kan virke som det er relativt flere som kjemper om en plass i det skapende kunstfeltet og det fører til en negativ effekt på inntekten. Dette er i samsvar med forrige analyse som konkluderte med at sjansen for å ende opp med et kunstyrke er mindre om man har tatt

skapende utdanning, i forhold til de andre utdanningsretningene. I neste modell inkluderer jeg de med kunstyrke, og deres inntekt, for å kontrollere hvilken effekt denne har for linjene.

Gjennomsnittsinntekten faller med rundt 20.000 kroner hos designlinjen og rundt 30.000 kroner hos den utøvende linjen. Dermed kan jeg si at kunstyrke har en viss effekt på inntekten. En gjennomsnittsinntekt på rundt 86.500 kroner, for kvinnelige skapende kunststudenter, er med på å understreke at mange kunstnere ikke har spesielt høye inntekter. Det kan være at andre typer belønninger, for eksempel anerkjennelse, kanskje veier opp for en lav inntekt. Dette blir selvfølgelig spekulasjoner, men det er ingen urimelig beskrivelse hvis man tar utgangspunkt i hva den tidligere forskningen har kommet frem til. Et kunstyrke er risikofylt valg, spesielt med tanke på usikre økonomiske fremtidsutsikter.

**Tabell 5.3: Effekter av oppstart, kjønn, alder og foreldrenes yrke, utdanning og inntekt på kunststudentenes inntekt. Design og utøvende vs. skapende linje. Lineær regresjon.**

	Modell 1		Modell 2		Modell 3	
	B	S.E.	B	S.E.	B	S.E.
Konstant	69.486.830 ***	9.712.674	66.744.061 ***	9.751.930	65.030.888 ***	9.731.033
Oppstart	-34.755 ***	4.836	-33.382 ***	4.855	-32.566 ***	4.844
Kjønn	61.804 **	20.163	50.348 *	20.232	53.377 **	20.240
Alder	5.930 *	2.584	5.552 *	2.597	7.757 **	2.649
Design	119.047 ***	21.392	97.421 ***	21.850	95.367 ***	21.794
Utvøvende	209.530 ***	28.733	180.239 ***	29.319	172.441 ***	29.338
Kultursektor	-7.828	20.085	-9.027	21.034	-12.313	21.228
Kunstyrke			86.562 ***	20.060	84.141 ***	20.094
Foreldre videregående utdanning			-21.779	29.573	-31.459	29.649
Foreldre universitet/høgskole lavere			9.313	26.691	-14.207	27.695
Foreldre universitet/høgskole høyere			-19.725	29.289	-71.564 *	32.124
Foreldre inntektsdesil 2					-16.137	42.075
Foreldre inntektsdesil 3					-537	42.579
Foreldre inntektsdesil 4					1.999	42.477
Foreldre inntektsdesil 5					-14.411	42.436
Foreldre inntektsdesil 6					31.184	43.795
Foreldre inntektsdesil 7					101.089 *	44.326
Foreldre inntektsdesil 8					67.458	44.434
Foreldre inntektsdesil 9					110.441 *	45.097
Foreldre inntektsdesil 10					90.379 *	45.719
Justert R2	0,125		0,136		0,143	
N = 1349						

- Kunstyrke refererer til kvinnelige skapende kunststudenter.
- \*  $p < 0,05$ . \*\*  $p < 0,01$ . \*\*\*  $p < 0,001$ .
- Ingen stjerne = ikke signifikant på 0,05 nivå.

Kvinner med skapende kunstyrke tjener i overkant av 84.000 kroner i gjennomsnitt (modell 3), og dette øker betraktelig hvis en er mann. De tjener godt over 50.000 kroner mer enn sine kvinnelige kolleger, og viser at det er menn som klarer seg best etter endt utdanning, i hvert fall hvis vi ser på inntekten alene. Den tidligere forskningen har lagt vekt på at det er kjønnsforskjeller i det kunstneriske arbeidsmarkedet, og analysen viser at dette stemmer overens med dem som har gått på de to statlige kunsthøgskolene i perioden 1994 - 2001. I levekårsundersøkelsen fra 2008 påpekes det imidlertid at: ”Det er vanskelig entydig å fastslå om det er slik at kvinnelige kunstnere særlig søker til lavinntektsyrker, eller om det er slik at kvinnedominerte kunstneryrker blir lavinntektsyrker nettopp fordi de er dominert av kvinner ” (Heian mfl. 2008: 281). Uansett viser analysen at det er en helt klar kjønnsforskjell i forhold til inntekt.

Ser jeg nærmere på inntektsforskjellene mellom linjene i modell 3, så er det største skillet mellom de skapende og de to andre linjene. Har man gått på designlinjen tjener man 95.000 kroner mer enn de skapende kunstnerne, og aller størst er differansen til de utøvende som tjener 172.000 kroner mer i gjennomsnitt i årene 2004 og 2005. Den tidligere forskningen har nettopp satt søkelyset på at de skapende kunstnerne er de som tjener minst, men at forskjellen har vist seg å være såpass stor hadde jeg ikke forventet. Skal man måle suksess i inntekt, så er det de utøvende kunstnerne som er de store vinnerne, med de skapende kunstnerne som de store taperne. Men igjen er det viktig å ha med seg betydningen de symbolske belønningene har for noen kunstnergrupperinger, blant annet for billedkunstnere. Slik sett kan det være at de skapende kunstnerne legger større vekt på de symbolske belønningene i form av anerkjennelse enn andre grupperinger av kunstnere gjør. Uansett er det de utøvende yrkene som sitter igjen med mest av den økonomiske kapitalen, og det er jo kun den det er mulig å måle i denne sammenhengen. Det blir vanskelig å kunne gjøre rede for eventuell symbolsk kapital og sosial kapital, og dermed er det vanskelig å si sikkert om anerkjennelse og nettverk har større betydning i noen kunsthelt enn det har i andre. Men det er allikevel mulig å tenke seg hvordan dette *kan* henge sammen. Ser vi på inntekten alene kan det være slik at både designlinjen og den utøvende linjen i større grad beveger seg i det kommersielle kretsløpet, der sjansen for materielle belønninger er større enn tilfellet kan være i det eksklusive kretsløpet.

### **5.3.2 Foreldre i kultursektor**

I kapittel 2 ble det lagt frem hypoteser knyttet til at sosial bakgrunn har en viss effekt på inntekten til ferdigutdannede kunststudenter. Jeg forventer at foreldre som tilhører kultursektoren både kan ha negativ, som positiv effekt på inntekten til barna.

Bakgrunnen for denne forventningen er at foreldrene som tilhører kultursektoren preger sine barn med en slags innprenting av kulturell kapital som gjør at de mestrer en kunstnerisk karriere bedre enn andre uten denne fordel. Dette gjør at de har lettere for å etablere seg som kunstner og at dette viser seg fysisk i form av høy inntekt. Koeffisienten viser seg å ikke ha spesielt stor effekt på inntekten til kunstnerne. Selv om den ikke er statistisk signifikant så kan det negative fortegnet som kultursektor viser seg i alle modellene være et utslag av at den kulturelle kapitalen setter spor i form av mindre vekt på økonomiske kapital, og mer vekt på andre typer belønninger. Slik sett vil det være interessant å se om foreldrenes utdanningsnivå har noe av den samme negative effekten som foreldre tilhørende kultursektor etter sigende burde hatt. Resultatene foreløpig peker i retning av en negativ effekt på inntekten for kunststudenter med mye kulturell kapital.

### **5.3.3 Foreldrenes utdanningsnivå**

I kapittel 2 skrev jeg at sosial bakgrunn har en viss betydning for om en har kunstsyrke og en høy inntekt knyttet til denne. Men det kommer an på hvilken type kapital som er i bildet. Det kan være slik at høy kulturell kapital øker sjansen for at en med kunstsyrke fornektet den økonomiske kapitalen til fordel for symbolsk kapital, i form av blant annet anerkjennelse. Ut fra denne tankegangen vil ikke den kulturelle kapitalen føre til høyere inntekt.

I analysen ser jeg at foreldre med høyeste utdanningsnivå har negativ effekt på kunstnerens inntekt, og at denne sammenhengen er signifikant. Dette kan skyldes at høy kulturell kapital påvirker kunstneren i retning av at den økonomiske kapitalen blir mindre viktig, og at man dermed tilegger de symbolske belønningene større mening, hvis vi skal følge hva den tidligere forskningen legger vekt på. De som har foreldre med høyeste utdanningsnivå tjente 71.000 kroner mindre i gjennomsnitt i årene 2004 og 2005. Dermed følger vi resultatene knyttet til kultursektoren i forrige avsnitt, og finner at den kulturelle kapitalen påvirker kunststudentenes

inntekter i negativ retning. Spørsmålet er om denne tendensen har en motsatt effekt for de med mye økonomisk kapital, målt etter foreldrenes inntekt.

### **5.3.4 Foreldrenes inntekt**

I kapittel 2 skrev jeg at sosial bakgrunn hadde en viss effekt på den kunstneriske inntekten. Jeg antar at de som har foreldre med mye økonomisk kapital, også har høy inntekt knyttet til et kunstyrke. Spesielt med tanke på hvor viktig høy foreldreinntekt hadde for rekrutteringen inn til visse kunstutdanninger, og for sjansen for å ende opp med et kunstyrke. Selv om sistnevnte analyse ga litt tvetydige resultater i form av at både høy og lav økonomisk kapital hadde en positiv effekt.

Analysene i tabell 5.3 viser at det er innenfor de høyeste inntektsdesilene (7, 9 og 10) det er størst positive effekter på inntekten, men at det ikke er spesielt store forskjeller dem imellom. For de andre desilene er ikke effektene signifikante, og det ser i tillegg ut til at disse heller ikke har spesielt stor innvirkning på inntekten. Koeffisientene er ganske små og har ulike fortegn, slik at det er nærliggende å anta at en beskjeden foreldreinntekt har liten effekt på kunststudentenes inntekt.

Ser vi på de høyeste eller øverste inntektsdesilene kan jeg lese av tabellen at hvis foreldrene har en høy inntekt, så har det positiv effekt på kunstneres inntekt. En mulig tolking av dette resultatet vil være at foreldre med høy inntekt også har hjulpet kunststudenten økonomisk gjennom studiene og mest sannsynlig gitt økonomisk støtte i etableringsfasen ved inngangen til det kunstneriske arbeidsmarked. Dette kan igjen ha ført til at den økonomiske kapitalen har gjort det mulig for kunstneren å frigjøre tid til kunstnerisk arbeid, som igjen har ført til at man er en etablert kunstner og tilslutt gjør at denne kunstneren tjener gode penger på sitt kunstneriske arbeid. Det som ikke kan måles her, og som kanskje har stor betydning, er den sosiale kapitalen og evnen til å opparbeide seg et nettverk. Uansett er det grunn til å tro at kunstnere med rike foreldre har større sjanse for en høy inntekt knyttet til sitt kunstyrke enn det er for andre med foreldre med mer beskjedne inntekter. Selv om vi har å gjøre med en slags markedstest som Karttunen (2001) advarer mot, viser dette allikevel at den økonomiske kapitalen foreldrene besitter også har en effekt på barnas inntekter. Det er grunn til å tro at den kulturelle kapitalen kommer i bakgrunnen, slik at det i større grad dreier seg om kunstnere som kanskje ikke legger like stor vekt på anerkjennelse, men har et annerledes syn



på en kunstnerisk karriere som tydeligvis ikke utelukker kommersielle siktemål. Det er jo der pengene ligger i følge den tidligere forskningen. Derfor er det jo grunn til å tro at det også finnes en god del kunstnere som verdsetter økonomiske belønninger, og ikke bare de symbolske. Dermed kan det være et uttrykk for at visse kunstnerne ikke har et like anstrengt forhold til markedet.

## 5.4 Hovedfunn

I dette kapitlet har jeg i første omgang sett nærmere på sammenhengen mellom sosial bakgrunn og sannsynligheten for å ende opp med et kunstyrke etter endt utdanning blant studentene som startet sine studier på de to statlige kunsthøgskolene i perioden 1994 - 2001.

*H6: Sosial bakgrunn har en viss betydning for hvem som ender opp med kunstyrke etter endt utdanning.*

*H7: Sosial bakgrunn har en viss betydning for rekrutteringen ut av ulike linjer.*

Hovedfunnet i den første delen var at det samlede målet på sosial bakgrunn ikke gir noen signifikante effekter på om man lykkes eller ikke. Det er kun foreldrenes inntekter som er av betydning, og der påvirker både de laveste og de høyeste inntektene i positiv retning for sjansen til å ende opp med et kunstyrke. Dette var tvetydige resultater, men det ble det lagt frem en forståelse av at det er grunn til å tro at både kulturell og økonomisk kapital er viktige i denne seleksjonsprosessen. Det gir grunnlag for ulike tolkninger: At en beskjedne foreldreinntekt øker sjansen for kunstyrke kan skyldes større vekt på den kulturelle kapitalen og overføring av en slags kulturell og sosial arv i tråd med Bourdieus teorier. Jeg tolker det dit hen med tanke på kapitalsammensetningen (lite økonomisk kapital, mer kulturell kapital), siden den kulturelle kapitalen i seg selv ikke ga signifikante effekter. Jeg må i denne forbindelse understreke at sjansen for å ende opp med et kunstyrke er minst for de som har foreldre med laveste inntekt (referansegruppen i analysen). At en høy foreldreinntekt øker sjansen for et kunstyrke mente jeg kunne skyldes betydningen av økonomisk kapital i forhold til rasjonelle vurderinger av kostnader og belønninger ved det å ta en kunstutdanning, i tråd med Boudon. De andre uavhengige variablene ga ingen statistisk signifikante effekter, og det betyr at de sosiale forskjellene ikke spesielt store i sjansen for å ende opp med kunstyrke (med

unntak av foreldrenes inntekt) for kunststudentene med oppstart 1994-2001, slik at det er nærliggende å anta at det er andre mekanismer som virker sterkere.

En av disse mekanismene kan være hvilken linje man har gått på. Det er særlig de med utdanning fra utøvende linje som utpeker seg med størst sjanse for å ha et kunstyrke, sett i forhold til om man har gått på de to andre linjene. Aller minst sjanse for kunstyrke etter endt utdanning finner man for dem som har gått på en skapende linje. I tråd med den tidligere forskningen så er det større sjanse for å lykkes som kunstner hvis du er mann, noe som kan ses på som overraskende med tanke på at det er en overvekt av kvinner som blir tatt opp på de to statlige kunsthøgskolene totalt sett. På den annen side kan det være at flere kvinnelige kunststudenter får konsekvenser for hvor mange av dem som har mulighet til å lykkes. Jo flere som utdannes, jo trangere vil arbeidsmarkedet være. Dette ser vi ved at det flere som tas opp på skapende utdanning enn til de to andre linjene, og det medvirker til at man har mindre sjanse for å ende opp med et kunstyrke enn hvis man har gått på en av de andre linjene. Uansett viser analysen en effekt av kjønn i det at det er flere menn enn kvinner ender opp med et kunstyrke. I tillegg ser jeg at jo senere på studiet man starter jo mindre er sjansen for å ha et kunstyrke. Dette stemmer også overens med den tidligere forskningen da det tar tid å etablere seg som kunstner, og at det dermed er med på å bestemme om en har et kunstyrke etter min operasjonalisering.

*H8: Sosial bakgrunn har en viss effekt på den kunstneriske inntekten.*

*H9: Sosial bakgrunn har en viss betydning for linjer i hvor mye en tjener med kunstyrke.*

Hovedfunnet i den andre delen av kapitlet er at sammenhengen mellom sosial bakgrunn, kunstyrke og inntekt er sterk. Foreldre med høyeste utdanningsnivå, det vil si fra rundt 8-9 år utover grunnskole, har negativ effekt på kunststudentenes inntekt. Dette kan ha noe å gjøre med at den kulturelle kapitalen kan oppleves som viktigere enn den økonomiske kapitalen, slik at det snarere er de symbolske belønningene som har betydning for de som har foreldre med høy utdanning. Men da dreier det seg i så fall om en mulig sammenheng jeg ikke har hatt mulighet til å måle, siden anerkjennelse ikke er en del av registerdataene jeg har brukt i analysene.

Til tross for at jeg ikke fikk signifikante effekter på den kulturelle kapitalen i den første analysedelen om sannsynligheten for å ende opp med et kunstyrke, så forteller inntektene faktisk litt om hvordan ting *kan* henge sammen. En lavere inntekt knyttet til foreldre med høyeste utdanningsnivå kan tyde på at den kulturelle kapitalen har større betydning for inntektene, enn den har for om man har et kunstyrke eller ikke. I tillegg ser man at de som har foreldre med høy inntekt også øker sin egen kunstneriske inntekt. Dette er noe vanskeligere å tolke, men det kan tenkes at disse kunststudentene har fått økonomisk støtte fra sine foreldre, slik at de i ro og mak har kunnet etablere seg som kunstnere. Hvorvidt disse befinner seg i det kommersielle kretsløpet eller i det snevre eksklusive kretsløpet er det vanskelig å bevise konkret. Uansett hjelper det på inntekten at foreldrene også tjener godt. Som i forrige analysedel har oppstart negativ effekt og i forhold til kjønn tjener menn mer enn kvinner. Har man gått på enten designlinje eller utøvende linje så tjener man langt mer enn de skapende kunstnerne gjør. Sistnevnte stemmer godt overens med den tidligere forskningens poengtering av at det er visse kunstnergrupperinger som har en sterkere avvisning av den økonomiske kapitalen. Det kan virke som det er i den skapende linjen de symbolske belønningene råder. Samtidig kan den lave inntekten være et resultat at det er relativt flere som kjemper om en plass i det skapende kunstfeltet enn tilfellet er for de to andre, hvis jeg tar utgangspunkt i antallet kunststudenter som er tatt opp på de ulike linjene. Det kan virke som et trangere nåløyne å komme gjennom i rekrutteringen inn til kunstutdanninger øker sjansen for at man ender opp med kunstyrke i rekrutteringen ut av kunstutdanninger.



## 6 Avslutning

Analysene i denne oppgaven har vist at sosial bakgrunn, til en viss grad, har betydning for rekrutteringen inn til skole, inn til linje og ut av ulike kunstutdanninger. Den kulturelle kapitalen og den økonomiske kapitalen har ulik påvirkningskraft i seleksjonsprosessene, og noen forskjeller har vist seg å være mindre enn antatt. For eksempel har sammenhengen mellom sosial bakgrunn og rekrutteringen inn til linjer ikke vært like sterk som jeg i utgangspunktet trodde. Dette gjelder spesielt i forhold til hvor mye den kulturelle kapitalen skulle spille inn på rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger. Men statistiske sammenhenger som er svake, er også interessante å forklare substansielt. Dette var problemstillingene jeg ønsket å få svar på:

- 1.) Hva kjennetegner rekrutteringen inn til skole og inn til linjer?
- 2.) Er det stabilitet i betydningen av sosial bakgrunn i perioden 1994 - 2006?
- 3.) Hva kjennetegner rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger?

### 6.1 Rekrutteringen inn til kunstutdanninger

I første analysekapittel stilte jeg meg spørsmålet om det er sosiale forskjeller i rekrutteringen til kunsthøgskolene i Bergen og Oslo, og om det var sosiale forskjeller mellom linjer. Foreldrenes utdanningsnivå og foreldrenes inntekter hadde en viss effekt på hvilken skole man tas opp på. I regresjonsanalysene fant jeg et skille i rekrutteringen mellom skapende og utøvende kunstutdanninger. Det var den kulturelle kapitalen som hadde størst betydning for rekrutteringen til skapende linjer, mens den økonomiske kapitalen hadde størst betydning for rekrutteringen inn til utøvende linjer. Designlinjen havnet i en slags mellomposisjon, selv om rekrutteringen til denne linjen var mer lik den skapende enn den utøvende. Aller størst var imidlertid alderseffekten, som kom til uttrykk gjennom at den yngste aldersgruppen, mellom 19 år og 25 år, i større grad rekrutteres til utøvende utdanninger. Det gjaldt både i forhold til skapende utdanninger og til designutdanninger. Forskjellen var imidlertid størst mellom skapende og utøvende, der den skapende linjen i større grad henter sine rekrutter fra eldre aldersgrupper, ifølge analysene.

Jeg hadde nok forventet at den kulturelle kapitalen skulle ha større betydning enn det resultatene av blant annet regresjonsanalysene viste. Da tenker jeg spesielt på om betydningen

av om foreldre har kulturrelatert arbeid og/eller en humanistisk, estetisk utdanning. I utgangspunktet trodde jeg at en slik variabel ville fange opp en eventuell sammenheng, men det gjorde den altså ikke. Det kan på den ene siden skyldes at variabelen i seg selv ikke var godt nok operasjonalisert, men på den annen side kan det faktisk være slik at om foreldre tilhører kultursektoren så har det liten, eller ingen effekt på rekrutteringen inn til høyere kunstutdanninger. Således er det mulig at en slik variabel har større effekt i tidligere seleksjonsprosesser på lavere utdanningsnivå. Jeg kan heller ikke komme utenom at de teoretiske perspektivene favner om større områder enn det datamaterialet har kunnet fange opp. I forhold til rekrutteringen inn til kunstutdanninger ville det vært interessant om jeg hadde et annet fokus, for eksempel ved å kun konsentrere meg om den skapende linjen og sammenlignet de som tas opp der, med de som rekrutteres inn til slike linjer på private kunsthøgskolene. Det kan være at de som er tatt opp på kunsthøgskolene i Bergen og Oslo er mer like med hensyn til sosial bakgrunn og at det kanskje ville vært observert enn større forskjell i betydningen den eventuelt har, sammenlignet med rekrutteringen til private skoler. Men det betyr ikke at analysene jeg gjorde i kapittel 4 er uegnede eller mindre viktige av den grunn. Jeg observerte allikevel et skille mellom skapende og utøvende utdanninger, som betydde et skille mellom kulturell og økonomisk kapital i rekrutteringen til de to linjene. Sett under ett var det imidlertid alder som hadde størst effekt og størst betydning for seleksjonen inn til ulike kunstutdanninger.

## **6.2 Rekrutteringen ut av kunstutdanninger**

I andre analysekapittel stilte jeg spørsmålet om det var sosiale forskjeller i rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger i forhold til hvem som ender opp med kunstyrke og høy inntekt. Resultatene var litt tvetydige med tanke på sosial bakgrunn og hvem som har kunstyrke. Både en beskjedne foreldreinntekt og en høy foreldreinntekt øker sjansen for et kunstyrke etter endt utdanning. Tolkningmessig bød dette på problemer, men jeg gikk ut fra at en lav foreldreinntekt kunne være bakgrunn for at det ble lagt større vekt på kulturell kapital, mens en høy foreldreinntekt var bakgrunn for større vekt på økonomisk kapital. Utgangspunktet for en slik tolkning var i forhold til kapitalsammensetningen, der noen har lite økonomisk kapital, men mer kulturell kapital og omvendt. Effekten av sosial bakgrunn på inntekten til kunststudentene var imidlertid en annen sak, her kom det klart frem et skille mellom foreldrenes utdanningsnivå og foreldrenes inntekt. Førstnevnte hadde negativ effekt på inntektene, mens sistnevnte hadde positiv effekt på inntektene. Når jeg så kontrollerte for dem

med kunstyrke sank også inntekten mellom de ulike linjene betraktelig. Generelt gikk det et skille mellom skapende og de to andre linjene både i forhold til kunstyrke og i forhold til inntekt. Det kan tyde på at det skapende kunstfeltet er preget av å være et vanskeligere arbeidsmarked enn tilfellet er for dem som har gått på de to andre linjene. De skapende kunststudentene har mindre sjanse for å ha et kunstyrke etter endt utdanning, og de er også den av kunstnergruppene som tjener minst. Slik sett har man fått en pekepinn på hva kulturell kapital og økonomisk kapital har å si, men at det i bunn og grunn handler mest om hvilken linje en har gått på. Dette har igjen sammenheng med hvor mange som rekrutteres til de ulike linjene. De skapende utdanningene tilbys ved begge kunsthøgskolene, mens utøvende utdanninger kun tilbys ved den ene av kunsthøgskolene. Dette bidrar til et trangere arbeidsmarked for de skapende kunstnerne enn tilfellet er for de med designutdanning eller utøvende utdanning. Slik sett har linjevalg en viss effekt på rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger.

## 6.3 Oppsummerende refleksjoner

Forskningsstrategien har vært å bruke registerdata som har gitt presise mål på sosial bakgrunn, det vil si foreldrenes inntekt, utdanningsnivå og om de tilhører kultursektoren. Problemene som har oppstått i forbindelse med målingene knyttet til kunstyrke og inntekt har først og fremst grunnlag i at det ifølge tidligere forskning er vanlig at kunstnerne har flere inntektskilder og at de har flere jobber samtidig. I forhold til registerdataene er dette et aspekt som ikke har kunnet blitt fanget opp og resultatet har blitt at jeg har gjort en markedstest på hvem som er kunstnere eller ikke (Karttunen 2001). Det vil si at jeg blant annet ikke har kunnet ta i bruk en tredeling av arbeid og inntekt slik tidligere forskning har lagt vekt på (Menger 2006: 795). Dette har vært en nødvendig fremgangsmåte i det jeg med min avgrensede problemstilling ikke har hatt mulighet til å gå grundigere inn i kunstnernes arbeidsmarked. Rammen for oppgaven har rett og slett ikke tillatt en slik fremgangsmåte. I etterpåklokskapens lys ville en annen strategi være å starte med et utvalg av personer med utdanning fra kunsthøgskolen i Bergen eller Oslo som har oppnådd en viss anerkjennelse som praktiserende kunstnere. De inntektene de får fra kunstneriske aktiviteter og annet arbeid ville muligens avslørt direkte hva de ofrer for deres kunst (Caves 2000: 79). Det finnes selvsagt andre alternative fremgangsmåter, men jeg har altså tatt i bruk en strategi på grunnlag av hva datamaterialet kunne gi av svar i forhold til min problemstilling. Ideelt sett ville en kombinasjon av registerdata og en spørreskjemaundersøkelse gitt et bedre bilde på

kunstnernes arbeidsmarked, for eksempel med tanke på hvor mye tid de bruker på kunstnerisk arbeid i motsetning til ikke-kunstnerisk arbeid, og mer spesifikt hvor de henter sine inntekter fra. Tidligere forskning, som blant annet levekårsundersøkelsen fra 2008, har gitt en viss pekepinn på hvordan dette kan arte seg, med en fordeling mellom kunstnerisk, kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeid og inntekt. Uansett har analysen av registerdataene gitt meg noen svar på hvilken betydning sosial bakgrunn har i rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger. Selv om analysene kan sies å være mangelfulle på noen områder, så har de vært utfyllende på andre.

Et sentralt diskusjonstema har vært betydningen av den kulturelle og økonomiske kapitalen i rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger. Analysene har ikke kunnet gi noe svar på hvor sterkt sosial kapital og symbolsk kapital, i form av anerkjennelse, spiller inn i denne sammenhengen. Allikevel er det nærliggende å tro at det er et samspill mellom flere kapitaltyper, som sammen med kunststudentenes egen motivasjon og risikovillighet, utgjør en forskjell i begge seleksjonsprosessene. Overrekrutteringen som preger kunstfeltet er en vedvarende konsekvens av blant annet et større utdanningstilbud, etablering av private kunsthøgskoler og at mange søker seg til utlandet. Det utdannes flere kunstnere enn det er plass til i et allerede trangt kunstfelt. Selv om det er forskjeller å spore mellom ulike kunstarter og innenfor de ulike kunstartene går det et generelt skille mellom skapende kunstnere på den ene siden, og utøvende kunstnere på den andre. Ifølge mine analyser er betydningen av kulturell kapital sterkere i rekrutteringen inn til og ut av skapende kunstutdanninger, mens den økonomiske kapitalen har tilsvarende større påvirkningskraft i rekrutteringen inn til og ut av de utøvende kunstutdanningene. Mine forventninger var at sosial bakgrunn hadde betydning i begge seleksjonsprosessene, men at det var særlig den kulturelle kapitalen som spilte en viktig rolle. Resultatene av analysene har ikke gitt et entydig svar på den kulturelle kapitalens styrke, kanskje mest med hensyn til rekrutteringen ut av ulike kunstutdanninger. Antakelsen har vært at en kunst- og kulturinteresse i sammenheng med sosial arv er en medvirkende faktor for å bli rekruttert til ulike kunstutdanninger. Det kan være at dette er tilfellet i mer ”høyverdige” eller tradisjonelle former for kunst som spesielt det skapende kunstfelt kan sies å være preget av. Som Solhjell poengterer: ”Jo oftere en person går på en kunstutstilling, jo mer sannsynlig er det at dette skjer i det eksklusive kretsløpet, eller nær det” (Solhjell 1995: 65). Analysene i kapittel 5 viste at sjansen for å ende opp med et skapende kunstykke er langt mindre enn det er for dem som har valgt en designutdanning eller utøvende kunstutdanning.



Dette kan skyldes at skapende utdanninger tilbys ved begge kunsthøgskolene, mens bare en av kunsthøgskolene er ansvarlig for utdanningen av de utøvende kunstnerne. Jo flere som utdannes, jo trangere blir det kunstneriske arbeidsmarkedet. Kunstfeltet må derfor sørge for å skille mellom god og dårlig kunst, der kampen om anerkjennelse får større betydning enn økonomisk suksess innenfor noen kunstarter og kunstnergrupperinger. Det er i denne sammenhengen grunn til å tro at de skapende utdanningene er preget av å bevege seg mest innenfor det eksklusive kretsløpet og til dels det inklusive. De utøvende kunstnerne har etter alt å dømme ikke like stor avstand til det kommersielle kretsløpet og avviser derfor ikke økonomiske belønninger i like stor grad, slik det er grunn til å tro at det økonomiske i større grad er ”snudd på hodet” i det skapende kunstfeltet. Denne tolkningen støttes av analysene i kapittel 5, som viste at inntekten til de skapende kunstnerne er langt mindre enn den var for de med en designutdanning eller utøvende kunstutdanning.

Spørsmålet en kan stille seg er om sosial bakgrunn har større betydning i rekrutteringen inn til kunstutdanninger på lavere nivå. Eksempler på slike kunstutdanninger kan være musikk, dans og drama på videregående skole. I følge Mangset finnes det for eksempel skuespillerlinjer ved noen folkehøgskoler der blant annet Romerike folkehøgskole nærmest fungerer som en slags forskole for Statens teaterhøgskole. Det vil si at mange skuespillerstudenter har hatt bakgrunn derfra, men at det ikke dreier seg om et samarbeid mellom de to institusjonene. Mangset konkluderer med at Romerike folkehøgskole i perioder har fungert som en viktig rekrutteringsvei (Mangset 2004b: 19). Det er mulig at sosial bakgrunn, sett forhold til kulturell og økonomisk kapital, har større betydning for seleksjonsprosessen på lavere nivå enn tilfellet er i forbindelse med opptaket til høyere kunstutdanninger. Kanskje spiller sosial bakgrunn en større rolle her, ved at den kan være med å bekrefte, forsterke eller kanskje avkrefte kunststudentenes interesse og talent for kunst. På den annen side kan det være slik at den kulturelle kapitalen ikke er like virksom som en skulle tro, men at det i tillegg er andre mekanismer i sving som sammen betyr mer for rekrutteringen enn sosial bakgrunn alene? Man skal allikevel ikke avvise at sammenhengen er sterk også på høyere utdanningsnivå, men at denne sammenhengen kanskje hadde vært klarere med en kombinasjon av registerdata og en spørreskjemaundersøkelse. Selv om analysene i denne oppgaven ikke har gitt de resultatene jeg forventet å få, har de gitt en pekepinn på hvordan rekrutteringen inn til og ut av ulike kunstutdanninger foregår. Kulturell og økonomisk kapital har ulik betydning for ulike kunstretninger, for om det er skapende eller utøvende kunstutdanninger en rekrutteres til og

hvilket kretsløp en sikter seg mot. Alder og kjønn har også betydning for hvilke linjer man har størst sjanse for å rekrutteres til, og til en viss grad hva som skjer i rekrutteringen ut av de ulike kunstutdanningene. I lys av de teoretiske perspektivene jeg har gjennomgått i denne oppgaven, så er det på mange måter slik at datamaterialet var begrenset i forhold til teoriene som ble presentert. Da ville det, som tidligere nevnt, kanskje vært mer hensiktsmessig med en kombinasjon av registerdata og spørreskjema. Et slikt datamateriale ville kunne fanget opp mer av det teoriene kretser rundt. Jeg har allikevel hatt nytte av for eksempel Bourdieus teorier, som også var selve bakgrunnen for antakelsene om en forskjell i sosial bakgrunn blant dem som rekrutteres inn til skole, til linjer og ut av ulike kunstutdanninger. Teoriene har kanskje ikke passet helt med empirien, men de har vært nødvendig for å gi et bakteppe og en kontekst, selv om de ikke har kunnet blitt testet i utstrakt grad. Det kan jo tenkes at jeg i forhold til teoriene burde valgt en annen innfallsretning, for eksempel ved å sammenligne mellom de som blir tatt opp på kunstutdanninger og de som tas opp på siviløkonomstudiet. Da ville kanskje forskjeller i betydningen av sosial bakgrunn kommet sterkere frem.

# Litteraturliste

Becker, Howard S. [1982] (2008). *Art worlds*. Berkely - Los Angeles - London: University of California Press.

Bjørkås, Svein (2004). "Kvalitetsparadokset", i (red.) Bjørkås, Svein og Meyer, Siri. *Risikoser. Om kunst, makt og endring*. s. 115-136. Oslo: Norsk kulturråd (Rapport 33).

Boudon, Raymond (1974). *Education, opportunity and social inequality. Changing prospects in western society*. New York: Wiley.

Bourdieu, Pierre (1984). "Ch. 2: The Social Space and Its Transformations", i (Red) translated by Nice, Richard. *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. s. 99 - 168. London: Routledge.

Bourdieu, Pierre (1987). "What Makes a Social Class? On The Theoretical and Practical Existence of Groups", i *Berkeley Journal of Sociology*, 32, s. 1-17.

Bourdieu, Pierre (1996). "Er en interessefri handling mulig?", i (red) Annick Prieur (oversatt). *Symbolisk makt. Artikler i utvalg*. s. 131-148. Oslo: Pax Forlag.

Bourdieu, Pierre (1997). "Men hvem skapte skaberne?", i *Men hvem skapte skaberne? - Interviews og forelæsnings*. s. 210-223. København: Akademisk Forlag.

Bourdieu, Pierre (2006). "Maktfeltet og dets forvandlinger", i *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, 1-2 (24), s. 112-134. Oslo: H. Aschehoug & Co.

Broady, Donald (1991). *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS Förlag.

Caves, Richard E. (2000). *Creative industries. Contracts between art and commerce*. Cambridge, Massachusetts, & London, England: Harvard University Press.

Danielsen, Arild (2006). *Behaget i kulturen. En studie av kunst og kulturpublikum*. Bergen: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.

Eikemo, T. A & Clausen, T. H (2007). *Kvantitativ analyse med SPSS: en praktisk innføring i kvantitative analyseteknikker*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.

Esmark, Kim (2006). "Kap. 3: Bourdieus uddannelsessociologi", i (red) Prieur, A. & Sestoft, C. *Pierre Bourdieu: En introduktion*. s. 71-113. København: Hans Reitzels Forlag.

Filer, Randall K. (1986). "Starving artists - Myth or reality? Earnings of artists in the United States", i *The Journal of Political Economy*, vol.94, no. 1, s. 56-75.

Flemmen, Magne (2008). *Den økonomiske overklassen. Fra teoretiske til praktiske perspektiv*. Masteroppgave i sosiologi. Oslo: Universitetet i Oslo.

Frøseth, Mari W. (2006). *Rekrutteringen til siviløkonomstudiet i Norge. En kvantitativ undersøkelse av betydningen av sosial bakgrunn over tid*. Masteroppgave i sosiologi. Oslo: Universitetet i Oslo.

Hansen, Marianne Nordli (1997). "Social and Economic Inequality in the Educational Career: Do the Effects of Social Background Characteristics Decline?" i *European Sociological Review* 13 (3), s. 305-321.

Hansen, Marianne Nordli (2005). "Utdanning og ulikhet valg, prestasjoner og sosiale settinger" i *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 2, s. 133-157.

Hansen, Marianne Nordli & Mastekaasa, Arne (2006). "Social Origins and Academic Performance at University", i *European Sociological Review* 22 (3), s. 277-291.

Heian, M.T, Løyland, K. og Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø i Telemark: Telemarksforskning Bø. Rapport 241. s. 9-289.

Helland, Håvard (2003). "Om å bruke statistikk i sosiologien", i *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 4, s. 529-553.

Hellevik, Tale (2008). "Sosial reproduksjon i etableringsfasen: Betydningen av foreldres økonomiske støtte", i *Sosiologisk Tidsskrift Vol.16 (1)*, s. 55-77.

Karttunen, Sari (2001). "How to make use of census data in status-of-the-artist studies: Advantages and shortcomings of the Finnish register-based census", i *Poetics*, issue 4, 28, s.273-290.

Mangset, Per (2004a). *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring*. Bø i Telemark: Telemarksforskning Bø. Rapport 215. s.7-272.

Mangset, Per (2004b). *Unge skuespillere på et kunstfelt i endring*. Bø i Telemark: Telemarksforskning Bø. (Rapport 15). s. 6-43

Mangset, Per (2008). "Profesjonell musikkutdanning og kjønn", i (Red) Kvalbein, A. og Lorenzten, A. *Musikk og kjønn - i utakt?* Bergen: Fagbokforlaget.

Melsom, Anne May (2006). *Rekruttering til elitestillinger i næringslivet i Norge. Betydningen av kjønn, sosial bakgrunn og egen utdanning*. Masteroppgave i sosiologi. Oslo: Universitetet i Oslo.

Menger, Pierre-Michel (1999). "Artistic labor markets and careers", i *Annual review of sociology* 25, s.541-74.

Menger, Pierre-Michel (2001). "Artists as workers: Theoretical and methodological challenges", i *Poetics*, issue 4, 28, s. 241-254.

Menger, Pierre-Michel (2006). "Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management", i (red.) Ginsburgh, V.A. & Throsby, D. *Handbook of the economics of art and culture*. s.766-806. Amsterdam: Elsevier

Pawson, Ray (2000). "Middle-range realism", i *Archives Europeennes de Sociologie*, vol. 41 (2), s. 283-325.

Prieur, Annick & Sestoft, Carsten (2006). "Kap. 7: Bourdieus epistemologi og sosiologiens håndværk", i (Red) Prieur, A. & Sestoft, C. *Pierre Bourdieu: En introduktion*. s. 218-238. København: Hans Reitzels Forlag.

Ringstad, Vidar (2005). *Kulturøkonomi*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.

Skog, Ole Jørgen (2007). *Å forklare sosiale fenomener. En regresjonsbasert tilnærming*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Solhjell, Dag (1995). *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Solhjell, Dag (1997a). *Velferdsstaten fattige kunstnere*. Arbeidsnotat 1. Oslo: Norske Billedkunstnere.

Solhjell, Dag (1997b). *Unge billedkunstnere - næringsøkonomi og levestandard*. Arbeidsnotat 2. Oslo: Norske Billedkunstnere.

SSB (1998). *Standard for yrkesklassifisering*. Oslo – Kongsvinger: Statistisk Sentralbyrå.

SSB (2001). *Norsk standard for utdanningsgruppering*. Revidert 2000. Oslo – Kongsvinger: Statistisk Sentralbyrå.

Towse, Ruth (2006). "Human capital and artists' labour markets", i (red.) Ginsburgh, V.A. & Throsby, D. *Handbook of the economics of art and culture*. s.866-893. Amsterdam: Elsevier

## **Andre kilder**

KHiB (2009). *For søkere*. URL: <http://khib.no/khib/Studier/For-soekere> (Lesedato 03.02.09).

St.meld. nr.18 (2001-2002). *Kvalitetsreformen: Om høyere kunstutdanning*. URL: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kd/dok/regpubl/stmeld/20012002/Stmeld-nr-18-2001-2002-/6.html?id=195853> (Lesedato 03.02.2009).

Universitas (16.08.2006). *Ute av balanse*. URL: <http://www.universitas.no/?sak=47953> (Lesedato 03.02.2009).

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Antall ord i denne oppgaven: 36.038